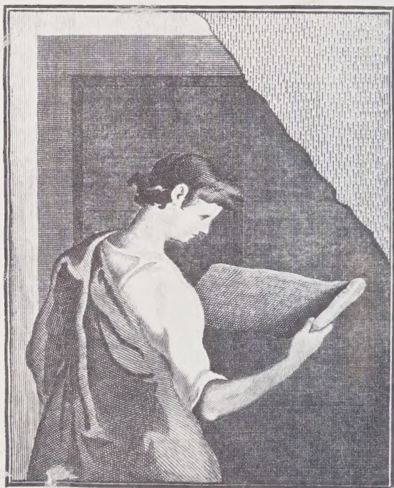


UNIVERSITÉ DE NEUCHATEL

RECUEIL DE TRAVAUX

PUBLIÉS PAR LA

FACULTÉ DES LETTRES

sous les auspices de la Société académique

DOUZIÈME FASCICULE

BRONZES ANTIQUES DU CANTON DE NEUCHATEL

PAR

GEORGES MÉAUTIS
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES



NEUCHATEL
SECRÉTARIAT DE L'UNIVERSITÉ
1928

Bronzes antiques du Canton de Neuchâtel

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

Une métropole égyptienne sous l'empire romain : Hermoupolis-la-grande. Lausanne, 1918, 1 vol.

Le mythe de Prométhée. Neuchâtel, 1919, épuisé.

Recherches sur le Pythagorisme. Neuchâtel, 1922, 1 vol.

Aspects ignorés de la religion grecque. Paris, 1925, 1 vol.

L'aristocratie athénienne. Paris, 1927, 1 vol.

BRONZES ANTIQUES

DU

CANTON DE NEUCHATEL

PAR

GEORGES MÉAUTIS

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ



NEUCHATEL

IMPRIMERIE PAUL ATTINGER S. A.

1928

PRÉFACE

L'unité de ce volume est d'ordre purement topographique. Nous voulons dire qu'il contient la publication d'œuvres d'origines différentes, d'époques diverses, mais qui toutes, ou bien sont conservées dans des collections neuchâteloises, ou bien ont été découvertes en terre neuchâteloise.

Le mérite principal de cette publication revient à notre collègue à la chaire d'égyptologie, M. Gustave Jéquier, qui a exhumé des tiroirs du Musée d'ethnographie où ils dormaient depuis plus de soixante ans, les bronzes grecs d'Égypte que nous étudierons en premier lieu.

L'étude de ces bronzes nous a amené à exposer notre point de vue dans différents problèmes plus ou moins directement apparentés aux questions que soulèvent le développement et le caractère de la civilisation grecque en Égypte, nous voulons parler du problème de l'influence d'Alexandrie sur le développement du bas-relief dit « pittoresque », ou de l'origine et du caractère spécifique du drame satyrique.

Nous devons des remerciements particuliers à M. le Dr Beau, à Areuse, et à M. Zbinden, à Cerlier, qui ont bien voulu nous autoriser à publier les objets faisant partie de leur collection, ainsi qu'à M. Théodore Delachaux, l'auteur des dessins que l'on rencontrera dans le texte.

CHAPITRE PREMIER

Les bas-reliefs « pittoresques » et l'art alexandrin

L'art alexandrin et surtout la toreutique alexandrine sont un des domaines les plus injustement négligés de l'archéologie antique. En 1894, Schreiber publiait sous le titre de *Die Alexandrinische Toreutik*, [1] un essai des plus intéressant sur les différents vases en bronze ou en argent d'origine alexandrine conservés dans les musées d'Europe, cherchant à les classer d'après les différents types et à découvrir ce qui les différenciait des œuvres de l'art classique. Cet essai s'intitulait « première partie » et dans le *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, XI (1896), p. 80, nº 1, Schreiber annonçait l'apparition d'une seconde partie où seraient utilisées certaines collections qui lui avaient échappé, par exemple celle de Pugioli à Alexandrie et de Demetrios à Athènes. Cette seconde partie ne devait jamais paraître et le nombre des vases alexandrins n'a fait que s'accroître.

Cet abandon est d'autant plus regrettable que, par suite des découvertes papyrologiques, l'Égypte ptolémaïque et romaine nous est infiniment mieux connue qu'elle ne l'était autrefois et l'on ne saurait que déplorer que la connaissance de l'art alexandrin n'ait pas marché de pair avec la connaissance de l'histoire et des institutions de l'Égypte, cela d'autant plus que — comme nous

[1] *Abhandlungen der K. sächsischen Gesellschaft d. Wissenschaften* (Phil. Hist. Kl.) XIV, p. 273-480.

aurons l'occasion de l'exposer dans le cours du présent travail — il est possible de faire plus d'un rapprochement entre les œuvres d'art et les renseignements fournis par les papyrus. Nous ne doutons pas que, si les bronzes alexandrins contenus dans tous les musées étaient publiés, si, dans un ouvrage d'ensemble, reprenant et développant les résultats acquis par Schreiber, ils étaient appréciés à leur juste valeur, ces rapprochements pourraient être encore plus nombreux. Il serait possible également de mieux distinguer — ce qui n'a guère été fait jusqu'à présent — ce qui est typiquement alexandrin de ce qui est une imitation des ateliers romains. L'art, la tradition littéraire, la tradition papyrologique, se complétant et s'expliquant mutuellement permettraient enfin de ressusciter dans son ensemble l'Égypte ptolémaïque et romaine, si importante à connaître. Les éléments sont là, mais ils n'ont pas encore été travaillés et sont insuffisamment connus.

C'est à cette méconnaissance, croyons-nous, que l'on doit attribuer les divergences d'opinion au sujet de ces bas-reliefs que l'on a coutume d'appeler — à tort ou à raison — « pittoresques ». On sait, en effet, qu'il existe, dans différents musées, des bas-reliefs qui présentent certains traits communs. Les plus célèbres sont les bas-reliefs Grimani du Musée de Vienne représentant une lionne et une brebis allaitant leurs petits. Schreiber, dans l'étude qu'il publia en 1888 [1], attribua tous ces bas-reliefs à l'époque hellénistique, il y voyait l'imitation en marbre de plaques de bronze et trouvait leur origine dans l'ornementation du palais des Ptolémée à Alexandrie. En réaction absolue contre les idées de Schreiber, Wickhof [2] affirma que ces bas-reliefs, apparentés selon lui à l'*Ara Pacis*, étaient romains, entièrement. Des solutions aussi absolues avaient bien peu de chances d'être vraies ; la réalité, en archéologie surtout, étant souvent complexe, car les éléments conservés sont bien rares en comparaison de ceux qui manquent. M. Sieveking dans les Brunn-Bruckmann's Denkmäler, Pl. 621 à 630, eut le mérite d'être le premier à reconnaître que ces bas-reliefs étaient parfois fort différents et d'origines diverses. Les uns, tels que celui représentant l'arrivée de Dionysos chez l'Athénien Ikarios ou les bas-reliefs Grimani doivent leur origine à la Grèce d'Asie, les

[1] *Die Wiener Brunnenrelief aus Palazzo Grimani.*
[2] *Die Wiener Genesis* (Vienne, 1895).

autres, tels que ce délicieux bas-relief de Munich représentant un paysan se rendant au marché, sont romains d'origine. C'était éliminer entièrement l'influence d'Alexandrie et l'on trouve une tendance analogue, soit dans la préface que Perdrizet a publiée dans le recueil des Bronzes de la collection Fouquet, soit dans le récent ouvrage de Picard, [1] qui diminue aussi le rôle de la capitale égyptienne au profit de Pergame en relevant d'une part que l'on n'a jamais découvert de bas-reliefs pittoresques en Égypte, d'autre part que ces bas-reliefs ne présentent ni la végétation ni la faune de ce pays. Nous aurons l'occasion d'étudier par la suite la valeur de ces arguments.

Un troisième travail consacré aux bas-reliefs pittoresques est celui de M. Pagenstecher dans les Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie (Phil. Hist. Kl.) 1919, sous le titre *Ueber das landschaftliche Relief bei den Griechen*. Il divise les bas-reliefs en deux grands groupes : dans l'un le paysage est l'essentiel, l'homme n'apparaît que comme personnage épisodique, le charme de la nature est ce que l'artiste a cherché à rendre. L'autre groupe est d'un caractère plutôt mythologique, il reproduit les aventures des héros et des dieux, traite ainsi du passé et non du présent comme le fait le premier groupe. Le premier groupe est appelé par Pagenstecher idyllique ou bucolique et cette désignation nous paraît fort heureuse. Le second groupe accorde moins d'importance au paysage qui ne s'y trouve que pour remplir les vides. Voilà pour la division des bas-reliefs et nous souscrivons entièrement aux observations de M. Pagenstecher.

Nous pouvons moins le suivre lorsqu'il recherche les origines de chacun de ces deux groupes. La céramique, selon lui, permet de remonter à la source même de ces bas-reliefs. Un petit médaillon de Calène qui reproduit le sacrifice d'un amour, un fragment de terre-cuite conservé au Musée de Vasto d'Aimone (Province de Chieti) et représentant une jeune fille en train de traire une chèvre, l'ont amené à croire que ces bas-reliefs idylliques ont leur origine en Grande-Grèce et qu'ils ont passé de là à Rome. Sans doute, nous ne voudrions pas diminuer l'importance de la Campanie dans l'hellénisation de l'Italie, il nous semble néanmoins que l'hypothèse de M. Pagenstecher est construite sur des bases décidément trop

[1] *La sculpture antique* (I, 1923, II, 1926).

fragiles. On pourrait affirmer avec plus de vraisemblance que les médaillons de Caere sont la copie ou l'imitation d'œuvres alexandrines, soit de bas-reliefs, soit de vases de bronzes, quant à l'unique fragment de Vasto d'Aimone, il nous semble que l'auteur le fait plus ancien qu'il ne l'est en réalité et qu'on ne devrait pas le reculer au delà du premier siècle av. J.-C.

Sans doute, il y a quelque chose de séduisant à supposer pour l'art, une évolution parallèle à celle de la littérature ; Théocrite le Syracusain aurait transporté à Alexandrie le goût de l'idylle et les bas-reliefs champêtres auraient suivi le même chemin, mais, précisément par ce que ce parallélisme a de schématique, il ne nous paraît pas correspondre à la réalité toujours plus complexe que les reconstructions les plus ingénieuses des savants.

Bien plus, nous pouvons affirmer que l'idylle n'aurait pas existé comme genre littéraire sans Alexandrie, sans la grande ville à la vie artificielle, au goût pour tout ce qui est champêtre. La semence sicilienne était bien petite et si l'on songe que les bas-reliefs idylliques en marbre supposent une civilisation raffinée, des loisirs, de la fortune, on éliminera la Sicile et la Grande-Grèce comme lieu d'origine des bas-reliefs pittoresques.

Du reste, avouons que cette recherche de l'origine a bien peu de sens ou plutôt que le problème est mal posé. Sans doute, à l'époque hellénique, avec le caractère si particulariste de la *polis*, il est légitime de rechercher quelle ville ou quel artiste fut l'inventeur d'un procédé ou d'une attitude, mais à l'époque hellénistique, il se produisit une sorte de nivellement. Les communications plus faciles amenèrent la création d'une atmosphère, d'une ambiance commune, d'une κοινή artistique, où il serait fort malaisé de discerner l'élément individuel; de plus les bas-reliefs sont œuvre industrielle, les nombreuses répliques d'un type donné le montrent, il est bien difficile, par conséquent, de leur découvrir une origine. Il nous semblerait erroné cependant de diminuer outre mesure, dans l'étude de leur développement, la part d'Alexandrie au profit de Pergame, par exemple. Les arguments que l'on apporte sont au nombre de deux, d'abord le résultat des fouilles qui ne nous a pas livré de bas-reliefs pittoresques venant d'Alexandrie. Mais M. Breccia, dans sa contribution aux *Raccolta Lumbroso*, [1] a mon-

[1] *Etiam periere ruinae* (Raccolta di scritti in onore di Giacomo Lumbroso, Milano 1925), p. 1-11.

tré que peu de villes ont eu autant à souffrir des déprédations des barbares qu'Alexandrie, et s'il est un endroit où l'argument *ex silentio* — si dangereux par lui-même — ne devrait pas porter, c'est bien pour la capitale des Ptolémée. Doit-on s'étonner, dès lors, de ne rien trouver ?

Un autre argument apporté est celui-ci : « il semblerait assez paradoxal de parler de reliefs « ptolémaïques », là où le pittoresque est si singulièrement asiatico-hellénique : sur tels tableautins que nous avons, point de pyramides ni de pylônes ni de palmiers ni de lotus ni d'ibis ou de crocodiles. Le platane et le figuier sont les essences recherchées, or elles manquent presque à l'Égypte ». [1] Ainsi donc ce serait l'absence de motifs purement égyptiens qui militerait en faveur de la non-attribution à Alexandrie des bas-reliefs pittoresques, mais c'est ne pas tenir compte d'un des traits de caractère les plus significatif de l'hellénisme en terre égyptienne, son exclusivisme, son caractère foncièrement, aggressivement grec. Nimbés de l'éclat des expéditions d'Alexandre, les Macédoniens et les autres Grecs à leur suite écartèrent de propos délibéré tout ce qui pouvait amener une fusion entre eux et les indigènes. Alexandrie, tout en se nourrissant du travail égyptien, tournait délibérement le dos à l'Égypte pour regarder vers la mer Égée. Il est fort naturel, dès lors, qu'il n'y ait pas plus de pylônes et de pyramides dans les bas-reliefs que dans les idylles de Théocrite. Ce n'est que plus tard que la race égyptienne reprit ses droits et Ptolémée IV, en armant des troupes égyptiennes pour la campagne contre Seleucus qui devait aboutir à la bataille de Raphia (217), donna le signal des lentes conquêtes du nationalisme égyptien qui dut exercer son influence dès ce moment dans l'art hellénistique rebelle jusqu'alors à tout ce qui n'était pas spécifiquement grec.

Nous voyons donc que les deux principaux arguments apportés pour diminuer l'influence d'Alexandrie sur le développement des bas-reliefs pittoresques n'ont pas toute la valeur qu'on a voulu leur attribuer. Cela ne veut naturellement pas dire que nous diminuions l'importance de documents comme le bas-relief de Tralles, si curieux dans son naturalisme, [2] ou la plaque de bronze de Dèlos.

[1] Charles Picard, *La sculpture antique* II, p. 289. Nous trouvons le même argument dans Perdrizet, *Bronzes grecs d'Égypte de la collection Fouquet* (Paris 1911).

[2] *Bulletin de correspondance hellénique* 28 (1904), Pl. VII.

Cette dernière œuvre montre combien Schreiber a eu raison d'affirmer l'existence de prototypes de bronze d'après lesquels les bas-reliefs de marbre auraient été exécutés, et la découverte, dans une île où l'influence égyptienne fut si grande, d'une plaque de bronze si manifestement apparentée aux bas-reliefs pittoresques est un fait des plus significatif ; il serait un argument en faveur de l'hypothèse de Schreiber qui voit dans les plaques de bronze ornant le palais des Ptolémée une des sources des bas-reliefs pittoresques.[1] Le satyre penché, dans la plaque de Dèlos, présente une frappante ressemblance avec celui qui, dans le bas-relief appelé d'une manière bien conjecturale « Dionysos chez Ikarios », délie les sandales du dieu.

Bien plus, si, dans les bas-reliefs pittoresques, un des éléments les plus marquants est l'introduction des arbres, des guirlandes, du paysage en un mot, nous sommes en droit de mettre ce fait en rapport soit avec la littérature, soit avec la politique même des Ptolémée, puis des Romains en Égypte. Callimaque, le plus alexandrin des poètes, dans son hymne à Dèmèter raconte la légende d'Erysichton puni par la déesse pour avoir osé porter la cognée aux arbres sacrés et c'est un des récits les plus caractéristiques de l'amour que les Alexandrins portaient aux forêts. « A Dèmèter, nous dit le poète (v. 24), les Pélasges avaient consacré une belle forêt. Une flèche ne l'aurait traversée qu'avec peine. Il y avait des pins, il y avait de grands ormes, il y avait aussi des poiriers, il y avait de beaux pommiers. L'eau, comme de l'ambre, bondissait du canal. » L'impie Erysichton, accompagné de vingt serviteurs, ose s'attaquer à ces arbres : « Il y avait un peuplier, grand arbre qui touchait le ciel. Les nymphes y jouaient à l'heure de midi. Frappé le premier, il gémit une mélodie funeste pour les autres arbres. Dèmèter sentit que son bois sacré souffrait, elle dit, irritée : « Qui me frappe ces beaux arbres ? » Puis elle apparaît au jeune homme sous la forme d'une vieille prêtresse, est repoussée par lui et se venge en lui infligeant une faim dévorante et sauvage.

Ce récit de Callimaque renferme toutes les qualités de l'art alexandrin pour lequel on est parfois injustement sévère. La simplicité souriante, l'observation aiguë de la vie, cette bienveillance

[1] *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts* 1896, p. 82.

naturelle qui porte à comprendre même le détail mesquin et à en trouver la beauté. Le discours de Dèmèter en prêtresse, avec la triple répétition du mot « enfant » (v. 45), les multiples excuses apportées par la mère d'Erysichton pour dissimuler la triste maladie de son fils et cette scène de la fin où la victime de Dèmèter, après avoir mangé les bœufs et les chevaux, dévore jusqu'au chat « que craignent les petites souris », tout fait de ce récit dans sa verve et sa simplicité une des plus remarquables « réussites » de Callimaque. Et l'histoire se termine par un vœu pieux : « Dèmèter, qu'il ne soit pas de nos amis celui que tu n'aimes point, que son toît ne touche pas au mien ; mauvais voisins pour moi que tes ennemis. »

Nous trouvons un procédé semblable dans la *Première Pythique* de Pindare (v. 29) ou le poète, après avoir montré la triste destinée de Typhon, l'ennemi des dieux, celui qui hait l'harmonie, termine aussi par cette prière : « O Zeus, puissions-nous être de tes amis. »

Ce n'est pas le seul cas, du reste, où l'on peut relever d'intéressants parallèles entre la littérature du Ve siècle et la littérature alexandrine. Dans l'hymne à Apollon délien, par exemple, du même Callimaque, un des passages les plus vivants et les plus sincères est celui qui décrit l'arrivée du dieu. Le laurier d'Apollon s'agite, la maison entière est ébranlée par l'approche du fils de Latone. « Et certes Phoïbos frappe la porte de son beau pied. *Ne vois-tu pas* ? Le palmier délien s'est incliné et, dans les airs, le cygne chante bellement. »

Cet étonnement de celui qui, emporté par l'enthousiasme religieux, voit les choses du surnaturel qui n'apparaissent pas aux yeux du profane et trouve étrange que l'on ne puisse pas voir ce qu'il discerne si aisément, se trouve déjà dans une scène analogue d'Eschyle où Cassandre, qui lit comme dans un livre la tragique histoire des Atrides, dit au chœur : « *Voyez* ces enfants assis sur ces demeures, semblables aux formes des rêves » (*Agamemnon* v. 1217-1218).

Ces parallélismes, plus nombreux qu'on ne le croit généralement, entre l'art classique et l'art alexandrin, se retrouvent jusque dans le domaine de la sculpture. Ainsi un bas-relief hellénistique reproduit par Schreiber (Pl. XXI A) semble presque une illustration de quelques vers d'Eschyle. Un serpent monte le long d'un arbre et va atteindre un nid où toute une couvée semble paralysée d'effroi,

tandis que les parents sur une branche voisine n'osent défendre leurs petits. Or Eschyle (*Sept devant Thèbes*, v. 292) nous décrit une scène semblable lorsque le chœur se compare « à la colombe toute tremblante qui est paralysée de peur à la vue des serpents, redoutables voisins de ses petits dans leur nid ». De même, les bas-reliefs reproduits par Schreiber (Pl. XXI A et XX) peuvent être comparés aux v. 114-120 de l'*Agamemnon* sur l'aigle dévorant une hase.

L'amour pour les arbres, du reste, le souci de ne pas les voir disparaître semble avoit été quelque chose de particulier à l'Égypte. A ce point de vue, les papyrus présentent d'intéressants points de rapprochement soit avec Callimaque, soit avec les arts plastiques. Un papyrus d'Oxyrhynchus (I, 53), montre que l'on ne pouvait abattre un *persea* qu'après une enquête officielle établissant que l'arbre ne pouvait plus porter de fruits. A l'époque ptolémaïque déjà, couper du bois sur son propre terrain était défendu ou dépendait tout au moins d'une autorisation royale. [1] Enfin le respect de l'arbre faisait partie de la religion même du pays, puisque Plutarque, si bien informé sur les choses de l'Égypte, note parmi les défenses imposées aux adorateurs d'Osiris, celle de couper un arbre utile. [2]

Mais il est d'autres indices, plus probants encore, de l'influence d'Alexandrie sur les bas-reliefs pittoresques. Qu'on relise, en effet, dans Athénée, le récit de la grande procession dionysiaque organisée par un des Ptolémée et que raconte Callixène de Rhodes. Non seulement on n'y découvrira rien de spécifiquement égyptien, ce qui confirme ce que nous avons dit sur le caractère essentiellement grec de l'alexandrinisme à ses débuts, mais on y trouvera plus d'un élément qui rappelle les bas-reliefs pittoresques : une grotte, par exemple, ornée de lierre, d'où s'échappaient des pigeons et des faisans, dont les spectateurs pouvaient s'emparer. Cette grotte laissait couler deux sources, l'une de lait, l'autre de vin (200 C. cf. 196 F) et des nymphes aux couronnes d'or se tenaient auprès d'elle. Quant à l'abondance des fleurs et des guirlandes, dont on a fait, à bon droit, un des caractères principaux de l'art alexandrin, elle ressort de l'ensemble du récit, « car l'Égypte, comme le dit Calli-

1 *P. Tebtunis*, 5, 205.
2 *De Isid. et Osir.* 365 B : *δένδρον ἥμερον ἀπολλύναι.*

xène (196 D), à cause de son climat favorable et par les soins que les jardiniers portent à la culture des fleurs qui sont, dans d'autres contrées, rares et éphémères, porte tout le temps et en grande quantité des plantes et on ne manque jamais ni de roses ni de giroflées ni de toute autre fleur ». Notons encore, comme autre élément qui pourrait, dans cette procession, se rapprocher des bas-reliefs pittoresques, « les cent cinquante hommes qui portaient des arbres ornés d'oiseaux et d'animaux divers » (201 B).

L'influence alexandrine sur les bas-reliefs pittoresques peut être démontrée — selon nous — par un autre moyen encore.

Schreiber, dans son *Alexandrinische Toreutik*, a étudié un grand nombre de vases de bronze et est parvenu à prouver leur origine alexandrine. Or, on demeure frappé, lorsqu'on étudie ces bronzes, de la parenté d'inspiration qu'ils présentent avec les bas-reliefs pittoresques, surtout avec ceux qui reproduisent des scènes bucoliques. Une paysanne, sur une anse d'un vase de Bozzano, près de Bologne, lave les pieds de son mari, au-dessus d'elle se voit un arbre et un autel orné d'une guirlande. Un autre paysan tient par un pied le porc qu'il s'apprête à sacrifier, une chèvre est représentée devant son étable, des oiseaux nourrissent leurs petits tandis que, plus bas, deux oisillons tombés du nid, font de vains efforts pour s'envoler. Il n'est aucun de ces sujets qui ne rappelle les bas-reliefs pittoresques, aucun qui ne dénote l'observation attentive et amusée de la vie, le naturalisme dont on a fait, avec raison, l'élément caractéristique de l'art alexandrin. La paysanne lavant les pieds de son mari rappelle l'exquis bas-relief de Munich appelé « en route pour le marché », les oiseaux nourrissant leurs petits ressemblent au bas-relief du Musée de Latran, reproduit dans Schreiber, Pl. XXI A.

Quant aux autels ornés de guirlandes, ils sont fréquents dans un genre comme dans l'autre. Enfin, il arrive que les ressemblances soient plus précises encore, telles que celle qui existe entre le bas-relief de Schreiber, Pl. LXXXI et l'anse de vase reproduite par lui, *Alexandrinische Toreutik*, p. 464. Dans un cas comme dans l'autre nous avons une paysanne enlevant une épine du pied de son mari.

Beaucoup de ces vases sont, naturellement, de l'époque romaine, beaucoup aussi ont du être composés dans des ateliers romains, mais à l'imitation, croyons-nous, de modèles alexandrins. Nous n'estimons pas, en effet, dans le domaine de l'art à Alexandrie,

qu'il faille séparer d'une manière trop nette l'époque ptolémaïque de l'époque romaine.

Alexandrie était une grande, une très grande ville et l'on sent, lorsqu'on étudie les documents papyrologiques du Ier siècle, la préoccupation très nette des Romains de maintenir la continuité historique et d'innover le moins possible. Le changement de dynastie ne fut qu'un remous superficiel qui ne dut guère influencer l'évolution artistique de la ville ; au contraire, grâce à la *pax romana*, Alexandrie voyait s'ouvrir pour elle des débouchés nouveaux, qui expliquent les découvertes de vases alexandrins faites un peu sur toute l'étendue du monde romain.

De plus, l'Égypte était la possession personnelle de l'empereur, une des sources principales de sa richesse et de son pouvoir, il la gardait jalousement au point d'interdire aux sénateurs de s'y rendre sans son autorisation. Mais, d'autre part, son développement et sa prospérité lui tenaient à cœur et une anecdote de Suétone, dont l'authenticité n'est pas douteuse, nous montre qu'Auguste favorisa d'une manière particulière l'exportation des produits alexandrins. Il fit distribuer, en effet, à des marins d'Alexandrie, venus pour lui apporter leurs hommages, une certaine somme à la condition expresse qu'elle soit uniquement destinée à l'achat de marchandises alexandrines.[1] On comprend, dès lors, la reconnaissance de ces marins et qu'ils n'exagéraient rien en disant à Auguste que c'était « par lui qu'ils vivaient, par lui qu'ils naviguaient, par lui qu'ils pouvaient jouir de leur liberté et de leur fortune ».[2]

L'influence d'Alexandrie sur le développement des bas-reliefs peut être démontrée d'une autre manière encore. Il est peu d'œuvres de l'art de l'époque d'Auguste qui aient été aussi étudiées et commentées que les bas-reliefs ornant l'*Ara Pacis*, dédié par Auguste en l'an 9 avant J.-C. Et c'est à bon droit, car il n'est pas d'œuvre qui soit plus représentative d'une époque et d'un homme, pas d'œuvre non plus dont les destinées aient été plus singulières, puisqu'elle fut découverte sur un espace de près de quatre siècles, par fragments différents qui tous furent dispersés dans différentes

[1] Suétone, *Vie d'Auguste*, 98, 2 ; ... iusque iurandum et cautionem exegit a singulis non alio datam summam quam in emptionem Alexandrinarum mercium absumpturos.

[2] *Ibid.*

villes. Parmi tous ces fragments, il en est un seul qui doive nous occuper ici, celui qui est conservé au Musée des Offices à Florence ; il est juste de dire qu'il est très supérieur en intérêt à tous les autres. Il représente une femme assise, tenant sur ses genoux deux enfants, l'un lui tend un fruit, de l'autre il ne restait que la main droite s'accrochant au vêtement de la mère ; une restauration moderne a restitué ce second enfant, restauration fort maladroite et fort malheureuse du reste, comme la plupart des restaurations. L'enfant, en équilibre instable, dans une position qui doit lui être étrangement incommode, est fort mal retenu par la main droite de sa mère. L'autre enfant, qui est antique, est retenu, au contraire, en un geste plein de naturel. Nous aurons l'occasion de voir que, dans un autre bas-relief, étroitement apparenté à celui-ci, ces détails sont beaucoup mieux observés. A droite et à gauche du personnage principal, deux femmes assises, l'une sur un cygne, l'autre sur un monstre marin, tiennent, l'une de la main droite, l'autre de la main gauche, leur voile gonflé par la brise. Au-dessous d'elles, à droite, les vagues de la mer, à gauche des roseaux et une urne laissant échapper de l'eau, symbole bien connu d'une source.

L'interprétation de ces bas-reliefs n'a pas soulevé de bien grandes difficultés. Le personnage principal est la Terre, la Gaia des Grecs, la Tellus des Romains, la mère et la nourrice éternellement bienfaisante. Étéocle, dans les *Sept devant Thèbes* d'Eschyle (v. 16-17) la célébrait déjà, cette «nourrice bien-aimée qui supporte tout le poids de l'éducation des enfants qui rampent sur son sol bienveillant ». Les personnages de droite et de gauche sont les brises qui s'élèvent soit de l'eau douce, soit de la mer.

Tout cela est fort clair et ne saurait donner lieu à de bien grandes divergences d'interprétation, s'il n'existait pas un bas-relief, découvert à Carthage et qui présente avec celui de l'*Ara Pacis* des ressemblances telles qu'on a pu l'utiliser pour la restauration des parties manquantes à Florence. Ce bas-relief est reproduit, ainsi que celui de l'*Ara Pacis*, dans Schreiber : *Die Hellenistischen Reliefbilder*, Pl. XXXI. Il est conservé au Louvre. [1] Il représente

[1] La reproduction donnée par van Buren, *Journal of roman studies* III, (1913), Pl. IV, et V est plus exacte et plus nette encore, c'est à elle que nous renvoyons nos lecteurs.

également une femme tenant deux enfants, mais, tandis que la restauration moderne de l'*Ara Pacis*, comme nous l'avons vu, mettait l'enfant de gauche dans une position bien inconfortable, le bas-relief de Carthage le niche bien commodément sur les vêtements même de sa mère en une position pleine de naturel. Si la scène centrale est identique dans les deux bas-reliefs, les côtés présentent des divergences telles qu'elles ont été la cause de maintes discussions. Dans le relief de Carthage, en effet, au lieu d'avoir deux personnages féminins, nous avons, à droite, un homme, le visage tourné vers le personnage principal, éloignant un voile de la main droite ; vu à mi-corps seulement, il est à moitié enfoncé dans les vagues de la mer où l'on discerne des dauphins et un monstre marin. La partie de gauche est divisée en deux compartiments superposés, en bas un marais — comme dans l'*Ara Pacis* — avec une urne laissant couler de l'eau, un héron, un serpent et une grenouille, en haut un personnage voilé dont seul le buste subsiste encore, tenant dans la main gauche une torche et, dans la droite, un objet indistinct. Comme on le voit, si les ressemblances sont sensibles entre les deux bas-reliefs, les différences ne le sont pas moins et, dès lors, le problème se posait, lequel des deux est antérieur à l'autre, où est l'original, où est la copie ? Pourquoi de telles transformations ? faut-il admettre l'existence d'un original perdu, source des deux œuvres conservées ? Si l'on admet cette hypothèse, est-ce le bas-relief de Florence ou celui de Carthage qui est le plus rapproché de l'original ? Ces questions ont reçu des réponses diverses.

Pour Schreiber, [1] la chose est sûre, le relief de Carthage est un original, d'une seule venue, dont l'idée essentielle a été énergiquement réalisée. « Ce sont de véritables personnifications qui sont unies d'une manière indissoluble avec leurs éléments. Elles ne *signifient* pas seulement, elles *sont* ce qu'elles représentent. » Le relief de l'*Ara Pacis*, au contraire, a été fait d'après ce modèle ou un modèle semblable. Il est construit d'une manière plus sévèrement symétrique, mais sans élan et sans caractère, sobre, même dans l'attention sèche donnée au modelé.

Nous croyons que Schreiber, dans son enthousiasme pour une œuvre fort belle, s'est laissé emporter par les ailes de son imagination. Comme nous le verrons plus loin, il y a certains éléments de

[1] *Jahrbuch des deutschen arch. Instituts* (1896), p. 92.

l'original qui manquent dans le relief de Carthage, qui, malgré sa beauté, ne peut être considéré que comme une copie.

Studniczka [1] défend la thèse exactement opposée : « Pour moi, dit-il, p. 930, celui-ci (le relief de Carthage) m'apparaît comme une sorte de dispersion, de relâchement, du bas-relief romain qui forme, lui, un tout très complet, qu'on l'envisage verticalement ou horizontalement. » Comme on le voit, ce n'est qu'une impression subjective, qui n'est basée sur aucun fait.

La solution du problème des rapports entre le bas-relief de Carthage et celui de l'*Ara Pacis* est cependant d'une importance considérable.

C'est toute la question de l'originalité de l'art romain qui se pose. Admettons que cette œuvre est le fruit du sol italique, on pourra y retrouver les traits de caractère de l'époque augustéenne. Admettons au contraire que ce n'est qu'une imitation, la part de l'originalité romaine — pour cette œuvre du moins, mais c'est une des principales — se trouve notablement réduite.

Le point de vue de la valeur originale, italique du bas-relief romain a été défendu fort éloquemment par M. Grenier dans son beau livre qui est bien un des meilleurs de la « Bibliothèque de synthèse historique » : *Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art* (Paris, 1925).

Or, voyons quel est l'argument principal de M. Grenier : « Il nous paraît tout à fait vraisemblable, dit-il, p. 424, de considérer le relief de Carthage comme une imitation de celui de Rome. Comme bien d'autres capitales de province, Carthage a pu vouloir posséder elle aussi son autel de la Paix, ou même son autel de Rome et d'Auguste et se sera contentée de transposer, à son usage, les modèles fournis par l'autel célèbre de Rome. Une copie d'une image banale aurait au contraire été difficilement admise dans la décoration du monument élevé en l'honneur du retour d'Auguste. »

Sans doute, si le problème se posait ainsi, la réponse ne pourrait être que celle donnée par M. Grenier. Mais, en réalité, il n'en est rien : Schreiber, tout en affirmant que le bas-relief de l'*Ara Pacis* pouvait être une simple copie de celui de Carthage, — ce qui

[1] *Zur Ara Pacis (Abhandlungen d. Kön. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften.* Philol.-hist. Klasse, vol. 27 (1909), p. 899-947). Le travail contient aussi une bibliographie du sujet jusqu'en 1909.

est des plus invraisemblable — admet aussi la possibilité qu'ils puissent remonter tous deux à un original commun et que le bas-relief de Carthage est plus près de cet original. [1] Du reste, Schreiber n'est pas le seul à partager cette opinion, c'est aussi celle de Petersen qui, dans un travail d'ensemble sur l'*Ara Pacis*,[2] me semble être l'archéologue qui a fait le plus avancer la question. C'est en partant de ses conclusions, auxquelles nous étions arrivé nous aussi, mais par des voies différentes, qu'il nous a été possible d'aboutir à une vue nouvelle sur l'interprétation du bas-relief de Carthage et, par conséquent aussi, du bas-relief de l'*Ara Pacis*.

Voici, en quelques mots, quelle est son argumentation : le contraste, entre les deux personnages qui occupent le côté de la scène est encore plus marqué dans le bas-relief de Carthage que dans celui de l'*Ara Pacis :* alors que, dans ce dernier, l'on a deux personnages féminins symbolisant les *aurae*, dans le premier on a, à droite un dieu marin, à gauche une déesse ; l'un et l'autre ne sont vus qu'à mi-corps. Cette déesse apparaît au-dessus d'un nuage ou d'une montagne et non pas de flammes, comme l'a affirmé Schreiber, car, d'après les idées grecques, il serait absurde de faire sortir des flammes une femme voilée. On voit en effet encore les traces d'un voile qui devait recouvrir la tête. Dans la main gauche, la déesse tient une torche : « une torche tenue ainsi ne peut servir qu'à éclairer. Ainsi nous avons affaire à Luna, Selènè, ou tout au moins à la Nuit, Nyx ».

Jusque-là, la démonstration de Petersen nous paraît entièrement convaincante, et son procédé est d'une rigueur logique, d'une méthode véritablement exemplaire. Il tient compte des faits, des faits uniquement, même si ceux-ci doivent, ou semblent devoir le conduire à une impasse. C'est que, en effet, quel rapport peut-il y avoir entre la lune — ou la nuit — et une source ? C'est la question que se pose l'archéologue autrichien. « N'est-ce pas, de plus, un manque sensible d'équilibre dans la composition que l'eau douce n'a pas son génie, tandis que l'eau amère l'a. » De plus, comment concevoir une divinité marine voilée, chose peu compréhensible, et comment concilier ce voile avec le geste énergique de

[1] *Op. cit.*, p. 92. «Das Reliefbild der Ara Pacis dagegen ist nach dieser oder einer entsprechenden Vorlage gearbeitet.»

[2] *Ara Pacis Augustae* (Sonderschriften des österreichischen archäologischen Instituts in Wien, Band II), Wien, 1902.

la main droite ? C'est que, nous explique Petersen, nous avons affaire à une contamination, comme le montre le rapprochement très suggestif avec la frise des Néréïdes de Munich, et un sarcophage de Pise. Nous avons différents éléments mis ensemble par suite du manque de place.

Tout cela est parfait, mais nous ne pouvons plus suivre Petersen lorsqu'il veut rétablir, dans l'original et près de l'urne répandant l'eau douce, une nymphe ou un faune accoudé, comme parallèle au Triton. L'on voit bien qu'il n'est pas arrivé à se faire une opinion précise lorsqu'il écrit : « Le relief de Carthage présente encore, au haut, la porteuse de torche. Ou bien n'est-elle qu'un arrangement de la jeune femme au cygne (de l'*Ara Pacis*) ? Après les transformations que le bas-relief de Carthage a apporté au Triton et à la Néréïde, cela ne serait pas impossible. A gauche, le personnage qui supporte serait supprimé comme à droite le personnage porté. Au lieu des ailes de cygne presque droites, l'artiste aurait introduit une couche de nuage et donné à la main droite au lieu de l'extrémité du manteau une torche tout en laissant le manteau gonflé par le vent. »

Tout cela est bien peu clair et provient du fait que Petersen n'a pu trouver le « missing link », le chaînon manquant qui explique toute la partie gauche du tableau.

Nous reprendrons son argument au point où nous croyons pouvoir introduire un élément nouveau. Tout d'abord son identification du personnage supérieur nous semble des plus heureuse, c'est bien Selènè en effet qui était représenté, non la Nuit, car Selènè seule est représentée avec la torche et le voile, poétique représentation de l'astre lumineux et voilé à la fois. [1]

Si l'on observe attentivement l'original du Louvre, on pourra distinguer, malgré les mutilations, que la déesse retenait son voile de la main droite. Si cette main semble un peu réduite, cela provient du manque de place, le sculpteur ayant mal calculé ses proportions ; néanmoins, il reste encore des traces du voile à gauche comme à droite du cou, et le pli du voile recouvrant la main droite et descendant vers les nuages est fait de la même manière que les plis qui sont à la droite du triton. Que l'on considère maintenant la représentation de la lune, reproduite dans *Roscher*,

[1] Voir Roscher s. v. Mondgöttin, col. 3119 ss. L'identification avec la Nuit appuyée sur un seul passage de Philostrate, *Imag.* § 5, n'est décidément pas assez probante.

s. v. Mondgöttin, col. 3140, on retrouvera exactement la même attitude. On la retrouve aussi sur un bracelet découvert en Syrie et publié dans la *Gazette Archéologique* de 1877 (Pl. 8, fig. 5) avec cette différence que la torche est tenue de la main droite et le voile de la main gauche. La torche et le voile flottant autour de la tête sont encore l'attribut de la lune, soit dans un vase de métal découvert à Wettingen, soit dans le diptyque de Sens. Bref, si jamais identification fut probable, c'est bien celle-là.

Mais alors, demandera-t-on, la difficulté soulevée par Petersen n'en demeure pas moins entière, quel rapport entre la lune et une source, pourquoi l'auteur du bas-relief a-t-il ainsi rapproché ces deux éléments ?

Petersen ne répond pas à cette question ; pour Studniczka, qui s'est efforcé de découvrir dans ce bas-relief des éléments carthaginois, afin de sauver l'originalité de l'*Ara Pacis*, la déesse serait la *Dea Caelestis* de Carthage qui n'a jamais été représentée de cette manière ; pour van Buren [1] qui présente du reste son opinion sous toute réserve, ce serait bien la lune, mais aussi une allusion au Σελήνης Ὄρος, cité par Ptolémée (*Geogr.* IV, 8, 2). Ces deux réponses n'expliquent absolument pas le rapprochement avec une source.

En réalité, pour trouver la solution de ce problème, il faut abandonner délibérément le domaine de l'archéologie et aborder un autre domaine où l'on ne s'attendrait guère à trouver la solution d'un problème archéologique : c'est un ouvrage de philosophie religieuse en effet qui explique la partie gauche du bas-relief de Carthage, le *De Iside et Osiride* de Plutarque (367 E). Voici en effet ce qu'on y lit : « Les Stoïciens disent que le soleil est allumé et nourri par la mer *et que les sources des fontaines et des marais envoient à la lune une exhalaison douce et tendre* ». Dans ce passage, Plutarque ne fait qu'exprimer en termes très clairs une théorie stoïcienne remontant à Chrysippe déjà (v. von Arnim frgt. 677) et qui dut occuper une place importante dans les discussions de l'école, si nous considérons le nombre et la variété des témoignages qui nous la présentent. [2] Dès lors, on comprend le sens de ces

[1] *Journal of roman studies,* III (1913), p. 140.

[2] Cicéron, *de nat. deor.*, III, 14, 37. Porphyre, *de Antro nympharum* c. 11. Sénèque *Nat.Quaest.*, VI, 16, 2. Voir la nombreuse liste des témoignages Zeller, *Philosophie der Griechen*[4], III, 2, p. 192 n. 4.

« vapeurs » représentées sur le bas-relief entre le marais et la lune ce sont ces exhalaisons nourricières dont parlaient les Stoïciens et Petersen a eu raison d'y voir non du feu mais des nuages.

Nous voyons donc que le bas-relief de Carthage a une certaine portée philosophique et, là encore, Petersen guidé par son intuition a vu juste lorsqu'il a écrit : « L'original devait être une représentation de l'Univers comme personne et comme élément » ; il a eu raison aussi de supposer à la droite de Tellus le Soleil. En effet, de même que la lune était nourrie des exhalaisons des sources et des marais, le soleil, suivant les Stoïciens, se nourrissait des vapeurs sorties de la mer, et nous avons ainsi un tableau tout à fait cohérent des différentes forces, des différents dieux à l'œuvre sur notre globe.

Nous voyons, dès lors, que, si nous admettons que le bas-relief de Carthage est une copie « résumée » d'un original célèbre représentant les différents éléments et reflétant la conception stoïcienne du monde, l'élément proprement italique est fortement diminué dans le bas-relief de l'*Ara Pacis.* Et qu'on ne vienne pas dire que l'on peut difficilement admettre que ce monument, élevé en l'honneur du retour d'Auguste, ne peut contenir la copie d'une image banale. C'est supposer chez les Romains un sens de la propriété artistique, un souci d'originalité dont ils furent bien éloignés. L'image de la Terre-Mère correspondait aux idées politiques d'Auguste, à son souci de retour à la terre, de lutte contre la dépopulation, l'auteur de l'*Ara Pacis*, « prit son bien où il le trouvait », dans une œuvre d'intention différente, mais susceptible de correspondre aux idées du Maître. Inutile donc de chercher un rapprochement trop serré entre le relief de Rome et les vers de Virgile ou d'Horace, inutile de découvrir quelque chose de spécifiquement italique, dans les traits d'une femme qui n'est pas l'Italie mais bien Tellus. [1]

Du reste, même s'il n'y avait pas eu d'autre argument, une comparaison attentive des deux monuments nous devait amener à conclure la supériorité artistique de celui du Louvre sur celui de

[1] Si le nez est « accusé et nettement détaché du front » (*Grenier,* p. 423), cela ne provient pas d'une caractéristique raciale mais tout simplement du fait que cette partie du visage est une restauration moderne, (voir Schreiber, Pl. XXXII et Petersen *Ara Pacis,* p. 49, n. 1). C'est à cette restauration, aussi, sans doute, que l'on doit le fait que la bouche donne l'impression d'être « placée très haut dans la figure ».

Florence. Sans doute, ce dernier est incomplet et nous ne pouvons que difficilement nous rendre compte de l'impression que devait faire l'ensemble, d'autant plus que le restaurateur moderne, là comme ailleurs, a fait preuve de son manque de goût et de compréhension du passé. Nous avons vu dans quelle position éminemment inconfortable il a su placer l'enfant de gauche. Il a fait mieux encore, en ce qui concerne la vache, placée au pied du personnage principal. Dans le bas-relief de Carthage, tranquillement installée, la vache rumine sans s'occuper de ce qui l'entoure et sa présence ajoute encore à l'impression de calme, de paix tranquille, d'innocence heureuse et de fécondité que donne le centre du tableau. Incapable de comprendre le sens profond de cette scène, le restaurateur moderne, dans le relief de l'*Ara Pacis*, en détournant la tête de la vache vers le spectateur a changé toute la portée du groupe. Avec sa restauration, l'animal — loin d'être partie intégrante du tableau, loin de symboliser la vie végétative qui croît sur la terre — « pose », déplorablement, comme un acteur médiocre, une « utilité » qui cherche à donner à son rôle une valeur exagérée au détriment de l'ensemble.

Malgré les restaurations, du reste, tout observateur attentif qui s'efforcera d'analyser les deux reliefs en étudiant les originaux — ce que nous avons fait — devra aboutir à la conclusion de Schreiber, qui est aussi la nôtre: nous avons, dans le relief du Louvre, le reflet d'une œuvre grecque de valeur dont bien des intentions, bien des nuances méritent d'être relevée. Nous avons montré comment la vache, couchée au pied de la déesse, ajoutait à l'impression paisible de l'ensemble, mais il y a Tellus elle-même, ou plutôt Gaia avec ses deux enfants. L'un lui montre un fruit, l'autre s'accroche de la main droite au vêtement de sa mère ; le vêtement est déjà tombé de l'épaule, dans quelques instants le sein sera nu et l'enfant pourra se nourrir. Il y a dans cette tranquillité souriante, dans cette patience maternelle, dans cette douceur et cette force à la fois, quelque chose de véritablement adorable et nous ne connaissons pas d'œuvre qui soit une glorification si subtile et si belle de la maternité. Ces traits ont été gardés par le relief de l'*Ara Pacis*, mais qu'a-t-il fait du reste ? Que l'on compare par exemple le marais, qui est à gauche du tableau. Dans le relief du Louvre, les roseaux ont leur grandeur normale alors qu'ils sont comme écrasés et réduits presque à rien dans le relief de Florence.

Et les deux personnages symétriquement opposés, représentant les brises de la mer et des fleuves, c'est en eux que nous pouvons saisir toute la différence qui sépare le génie romain du génie grec et toute la supériorité de ce dernier. La base de l'art subtil de la Grèce semble avoir été la fameuse phrase d'Héraclite, ἁρμονίη ἀφανὴς φανερῆς κρείττων (frgt. 54, Diels), « une harmonie cachée est supérieure à une harmonie ouverte ». De fait, étudiez certaines œuvres telles que les métopes du temple de Zeus à Olympie, vous y découvrirez, dans le jeu des lignes, un élément de dissymétrie voulu, certaines intentions cachées qui ne font que grandir l'impression d'harmonie de l'ensemble. Et ne pourrait-on pas dire que l'enthousiasme sacré que donne le spectacle d'une œuvre vraiment belle provient de ces harmonies secrètes, perçues immédiatement par la sub-conscience et dont la conscience éveillée sent obscurément l'existence ?

L'art romain est incapable de comprendre cette harmonie subtile qu'il remplace par la symétrie, la vulgaire symétrie qui fait encadrer, sur les cheminées bourgeoises, la pendule de deux candélabres. C'est un peu l'impression que font les deux personnages assis à droite et à gauche de Tellus dans le relief de l'*Ara Pacis*. Ajoutons cependant, à la décharge de l'auteur de cette œuvre, qu'il eut le bon goût de ne pas faire les deux divinités absolument semblables et qu'il était fort embarrassé de remplir le champ laissé vide par l'élimination des deux personnages qui occupaient la partie supérieure dans l'original : le soleil et la lune. C'est à cette disparition que nous devons l'étonnante impression de remplissage facticé que donnent les pavots, les épis et le roseau qui s'élèvent à droite et à gauche de la tête de Tellus.

Mais notons bien que tout cela donne une preuve indirecte de la justesse de notre interprétation de l'arrière-pensée stoïcienne du relief du Louvre ; de même que nous voyons le pourquoi du choix des *aurae* sur le relief de l'*Ara Pacis :* c'est un élément que le sculpteur a emprunté à l'original, en éliminant ce qui ne correspondait pas à son but et à la volonté d'Auguste de glorifier la Terre, volonté qui ressort si nettement dans la composition même des *Géorgiques* de Virgile.

Mais revenons au bas-relief de Carthage : en opposition avec le calme, la sérénité de la terre, c'est l'agitation de la mer, nourricière de monstres, la mer infertile, orageuse ; de l'autre côté, c'est l'eau

douce, les marais qui eux aussi nourrissent des bêtes inutiles ou nuisibles : hérons, grenouilles, serpents ; ce n'est que l'harmonie, l'équilibre entre ces deux éléments, entre les exhalaisons sèches de la mer, qui nourrissent le soleil, et humide des sources qui nourrissent la lune, qui permettent l'existence de la vie humaine.

Mais où trouver l'original de ce bas-relief de Carthage ? A quelle école appartenait-il ? Quel est sa date ? Pour la date, nous ne pouvons naturellement pas remonter plus haut que l'époque de la plus grande floraison de l'école stoïcienne, soit la seconde moitié du troisième siècle.

Pour l'endroit, nous avons noté avec quel soin, quel amour, quel naturel les enfants ont été représentés. Sans doute, le sujet d'une mère portant son enfant est bien connu par les nombreuses statues dites courotrophes ; on le retrouve dans la statue de Cephisodote, « La Paix portant Ploutos enfant », et l'Hermès de Praxitèle lui-même est apparenté à ce sujet ; mais s'il est un pays qui eut le culte de la maternité — que l'on songe à Isis — ce fut bien l'Égypte, et certains passages de la littérature alexandrine présentent une remarquable parenté d'inspiration avec le bas-relief du Louvre. Prenons Callimaque, le plus alexandrin des poètes ; dans son *Hymne à Artémis*, il a certains vers dont la ressemblance avec l'original du bas-relief du Louvre et de celui de l'*Ara Pacis* me semble des plus frappante. La situation est semblable : dans l'œuvre plastique, une mère et ses deux enfants, chez Callimaque, Zeus ayant sa petite fille sur les genoux ; même don d'observation et de sympathie chez l'un et chez l'autre : dans le bas-relief, un des enfants s'accroche au vêtement qu'il finira par faire tomber, l'autre montre triomphalement un fruit qu'il a saisi ; chez le poète c'est l'innocent babil d'une petite fille, mais d'une petite fille qui est une déesse ; elle veut beaucoup d'épithètes, plus même que n'en a Phoïbos, et l'on sent là l'innocente rivalité entre le frère et la sœur : elle veut un arc, des flèches, puis, avec l'inconséquence naturelle aux enfants, elle s'interrompt, non, ce n'est pas cela qu'elle veut, il lui faut des suivantes, des servantes, bien d'autres choses encore, et le poète termine ainsi : « L'enfant, après avoir ainsi parlé, voulut toucher le menton de son père, mais en vain s'efforçait-elle de tendre ses mains pour l'atteindre, et le père approuva en riant » (v. 26-27). On trouve une scène analogue, quelques vers plus loin, où le poète nous apprend que, dans l'Olympe, les déesses se servent du nom

des Cyclopes pour effrayer les petites filles qui ne sont pas sages : « Quand l'une d'elle désobéit à sa mère, la mère appelle à l'aide les Cyclopes Argès ou Steropès, et Hermès arrive du fond de la maison, barbouillé de cendre noire ; immédiatement il fait peur à la petite fille, et celle-ci s'enfonce dans le sein de sa mère, cachant sa figure dans ses mains. » Mais Artémis, elle, n'est pas peureuse ; à l'âge de trois ans, elle est allé chez Hephaïstos portée sur les bras de sa mère. Brontès, un des Cyclopes, l'assit sur ses puissants genoux et l'enfant saisissant une touffe de poil de la poitrine du géant l'arracha avec force, « de sorte que, maintenant encore, le milieu de sa poitrine est chauve comme sa tempe où s'est établie la calvitie ». Comme on le voit, en deux passages de la même œuvre, Callimaque nous offre une scène qui présente avec les bas-reliefs étudiés une parenté certaine. Et faut-il rappeler l'exquis passage des *Syracusaines* de Théocrite et le naïf émerveillement de la mère devant l'admirable précocité de son enfant ? [1] Et ne sommes-nous pas en droit de rapprocher l'original de ces bas-reliefs non seulement des œuvres littéraires d'Alexandrie mais encore des œuvres artistiques témoignant d'un sens de l'âme enfantine, d'une observation de leurs gestes et de leurs jeux qu'aucune autre civilisation n'a connus à un pareil degré. [2]

Mais il y a plus, un des traits principaux de l'art alexandrin, un de ceux qui l'ont fait si souvent et si injustement critiquer est le mélange de deux sources diverses d'intérêt : d'une part, le naturalisme, l'observation aiguë de la réalité quotidienne ; d'autre part, le souci d'érudition, l'appel à l'intelligence du lecteur. Ainsi, dans l'hymne à Artémis que nous avons cité, le poète, tout en reproduisant le charmant babil de l'enfant, n'oublie aucun des éléments essentiels du culte de la déesse, de même qu'il a soin de nous apprendre (v. 47) que Lipara s'appelait autrefois Meligounis. Or, n'avons-nous pas quelque chose de semblable dans le bas-relief du Louvre ? Le centre est une exquise scène de bonheur familial, pleine de naïveté et de spontanéité, mais l'érudit trouve son compte en étudiant l'œuvre plus attentivement et y découvre

[1] V. 11-14 : *Gorgo :* « Ne parle pas ainsi, ma chère, de ton mari Dinon quand le petit est là. Vois, femme, comme il te regarde. Sois tranquille, Zopyrion, mon doux enfant. Elle ne parle pas du papa. *Praxinoa.* Il comprend cet enfant, par la déesse ! (à l'enfant) Il est beau le papa ! ».

[2] Voir Picard, *La sculpture antique,* II, p. 307.

toute une théorie philosophique, toute une conception de l'Univers.

N'est-ce pas trop affirmer, par conséquent, en découvrant dans le bas-relief du Louvre un peu de l'atmosphère intellectuelle et sentimentale d'Alexandrie ? Nous ne le croyons pas. Ce bas-relief serait donc, selon nous, un indice de plus de l'influence qu'a eue cette grande ville dans l'élaboration des types que l'on retrouve dans les bas-reliefs pittoresques. Cela ne veut pas dire, naturellement, que nous voulons diminuer l'influence de l'Asie Mineure dans l'établissement des types, mais rétablir simplement la balance au profit de l'Égypte en montrant que les arguments que l'on a apportés pour diminuer l'importance de l'Égypte n'ont pas toute la valeur qu'on a voulu leur accorder.

CHAPITRE SECOND

Le drame satyrique

Ainsi donc, comme nous l'avons vu, la civilisation grecque ne prit pied en Égypte qu'au prix d'un effort continuel, sa principale préoccupation fut de demeurer elle-même et cela eut comme conséquence, au début du moins, l'élimination des éléments spécifiquement égyptiens.

Mais la race conquérante n'était ni attique, ni ionienne, mais bien macédonienne, c'est-à-dire assez différente des Grecs proprement dits pour qu'on ait pu contester aux rois de Macédoine l'accès aux Jeux Olympiques. Elle apportait avec elle, en Égypte, son caractère fougueux, sombre, passionné, sa prédilection pour le culte de Dionysos, avec son cortège de satyres et de bacchantes, bref cette atmosphère macédonienne que l'on respire dans les *Bacchantes* d'Euripide.

Si le culte de Dionysos, héritage d'Alexandre, se répandit dans toute la Grèce hellénistique, il prospéra surtout en Égypte : Ptolémée Aulète se fit nommer le nouveau Dionysos, les Ptolémée eux-mêmes faisaient remonter leur race à ce dieu, enfin le cortège que nous décrit Callixène de Rhode dans Athénée est une preuve bien forte de l'importance du culte de Dionysos à Alexandrie.

Il y a, dans ce culte et dans l'esprit dionysiaque lui-même, quelque chose de très net, de très défini et ce n'est pas un des moindres mérites de Nietzsche dans sa *Naissance de la Tragédie* d'en avoir montré la signification et la valeur. Sans doute s'appuyait-il sur son intuition plus que sur un grand nombre de citations, aussi

s'attira-t-il une réplique du jeune Wilamowitz sous le titre *Zukunftsphilologie.* [1]

Cette polémique entre Wilamowitz et Nietzsche est bien oubliée et pourtant elle marque une date importante dans l'histoire de la philologie, qui n'est souvent que le reflet de l'histoire générale ; c'était en 1872, c'était à l'heure où, toute enivrée encore de sa victoire, l'Allemagne absorbait à grand trait l'esprit bismarkien, se l'assimilait, en faisait la chair de sa chair, sans prévoir que cet esprit la conduirait aux abîmes. Wilamowitz, dans son pamphlet, nous ne pouvons guère donner d'autre nom à sa brochure, montrait déjà les traits de caractère qu'il devait garder pendant toute sa vie : violence et grossièreté des attaques, dont une seule (p. 7) caractérisera tout l'opuscule : « La preuve est aisée à apporter, écrit Wilamowitz, que, ici aussi (chez Nietzsche), une pseudo-génialité et l'impudence dans l'affirmation, est en rapport exact avec l'ignorance et le manque d'amour pour la vérité. » Comme on le voit, et nous pourrions citer plusieurs autres cas, dans d'autres œuvres encore, ce que Wilamowitz cherche, c'est à « écœurer » son adversaire. Sans doute, certains appellent cela « temperamentvoll », comme si la grossièreté des expressions était un indice de la vigueur d'un esprit ou d'un individu.

Ce qu'il y a de plus piquant, c'est que, dans plusieurs cas et même du point de vue philologique, Nietzsche avait raison contre Wilamowitz. C'est ainsi qu'on ne pourrait plus guère parler aujourd'hui du monde homérique « comme du printemps de la race hellénique, criant de joie dans l'exaltation de son exquis plaisir de vivre, rafraîchissant tout cœur non corrompu, précisément par sa jeunesse et son naturel ». [2] On sait trop bien qu'Homère représente une civilisation raffinée et vieillie ayant derrière elle les nombreux siècles de la civilisation minoenne. Quant aux appréciations si profondes, si géniales de Nietzsche sur le caractère de la civilisation étrusque, Wilamowitz les appelle aimablement « un nid plein de sottises » (p. 13). Et pourtant les découvertes archéologiques faites depuis 1872 n'ont fait que confirmer ce que

[1] *Zukunftsphilologie!* eine Erwidrung auf Friedrich Nietzsches, ord. Professors der classischen Philologie zu Basel « Geburt der tragödie » von Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, Dr phil. (Berlin, 1872). Cf. sur toute la question, E. Howald, *Friedrich Nietzsche und die klassische Philologie* (1920).

[2] *Zukunftsphilologie*, p. 12.

disait Nietzsche sur le caractère sombre des Étrusques et leur prédilection pour les traditions les plus farouches et les plus sanglantes de la mythologie grecque.

En fait, Wilamowitz n'avait rien compris au travail de Nietzsche et c'est ce que montra Erwin Rohde victorieusement dans la volée de bois vert qu'il lui administra sous le titre de *Afterphilologie.* [1] La destinée des hommes a de ces ironies troublantes. Wilamowitz reprochait à Nietzsche son subjectivisme, lui reprochait de ne rien comprendre « à la science qu'il doit enseigner » (p. 32), et pourtant Wilamowitz lui-même, comme le montre si nettement son *Ilias und Homer*, devait devenir un des principaux représentants de la « Gefühlsphilologie ». [2]

Était-il bien nécessaire de rappeler cette polémique fort oubliée ? Au fond, elle n'était qu'une querelle de jeunes gens : Wilamowitz avait vingt-deux ans, Nietzsche, vingt-huit, Rohde, vingt-cinq et tout cela serait peu intéressant si l'on ne pouvait y découvrir, dans le domaine de la philologie à ce moment-là, le reflet de cet état d'esprit funeste, que l'on retrouve aussi chez Mommsen et que l'on a appelé le *Potsdamergeist.*

Tout cela, naturellement, ne diminue en rien les mérites réels d'énergie au travail et de ténacité dont a fait preuve Wilamowitz, dont l'œuvre, malgré ses défauts certains, a été des plus féconde et utile.

Il n'en reste pas moins vrai que, dans sa querelle avec Nietzsche, c'est Nietzsche qui avait raison et tout ce que ce dernier écrivit sur l'esprit dionysiaque correspond parfaitement à la réalité historique.

Que les Athéniens aient eu le net sentiment que l'esprit dionysiaque correspondait à quelque chose de défini, c'est ce que montre l'anecdote rapportée par Suidas [3] en ces termes : « Au début, les poètes concouraient dans des pièces composées en l'honneur de Dionysos qu'on appelait satyriques. Plus tard, ils se mirent à composer des mythes et des histoires, et ne firent plus

[1] *Afterphilologie.* Zur Beleuchtung des von dem Dr. phil. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf herausgegebenen Pamphlets : *Zukunftsphilologie !* sendschreiben eines Philologen an Richard Wagner (Leipzig 1872).

[2] Voir entre autres : *Homerische Untersuchungen* p. 9 : « Wer das nicht sieht ... ja, dem ist nicht zu helfen » et note 2.

[3] S. v. *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*, éd. Gaisford II, col. 1202.

mention de Dionysos. Voilà pourquoi le public se mit à crier : cela n'a rien à voir avec Dionysos ».

Cette anecdote, qui concorde du reste parfaitement avec ce que dit Aristote *Poétique*, 1449 a 19, n'a pris tout son sens et toute sa valeur que depuis la découverte des Ἰχνευταί de Sophocle qui nous permettent de comprendre beaucoup mieux qu'auparavant ce qu'était le drame satyrique. Auparavant, en effet, nous ne possédions que le *Cyclope* d'Euripide comme représentant du genre et l'on pouvait à bon droit se demander si Euripide était bien l'auteur qui pouvait le mieux nous renseigner sur ce sujet. Il n'en est plus de même maintenant et — sans avoir l'intention d'épuiser le sujet, car, comme l'a écrit Robert, [1] « des années s'écouleront avant que la découverte des Ἰχνευταί soit exploitée et utilisée dans toute son importance » — nous pouvons déduire de l'étude du drame satyrique de Sophocle et des fragments, trop rares, publiés par Nauck, certaines conclusions définies sur ce qu'était le genre satyrique et en quoi il se différenciait de la tragédie.

Ce qui frappe tout d'abord, quand on étudie ce genre à la lumière de la découverte nouvelle, c'est ce qu'il présente de conservateur, d'archaïque et de figé. Dans le drame satyrique, plus encore que dans la tragédie, il semble que le poète ait été lié par certaines règles très strictes, dont il n'osait pas s'affranchir, qu'il ait été fixé par certains éléments d'intérêt, toujours les mêmes et que nous retrouvons sans grande différence soit dans le *Cyclope*, soit dans les Ἰχνευταί, soit dans les fragments des drames perdus.

Un des éléments principaux, si ce n'est le principal, est ce qu'on pourrait appeler l'élément de servitude. Les satyres, ces libres enfants des prés et des bois, sont esclaves au début de la pièce et délivrés soit par un héros, soit par leur propre activité. La chose est évidente dans le *Cyclope* d'Euripide, où les satyres seront délivrés par Ulysse ; dans les Ἰχνευταί, (v. 57 et 158) où Apollon leur promet la liberté s'ils retrouvent son bétail perdu. Parmi les drames qui ne nous ont pas été conservés, nous pouvons retrouver le même élément dans le *Bousiris* d'Euripide où les satyres devaient être délivrés par Héraklès de la servitude que le roi d'Égypte faisait peser sur eux, dans la *Circé* d'Eschyle où Ulysse libérait ses

[1] Cité Pauly-Wissowa s. v. Sophokles, col. 1064.

compagnons à la fois et les satyres, dans le *Kerkyon* du même Eschyle, dans le *Kyknos* d'Achaios, dans l'*Amycos* de Sophocle dont les sujets sont étroitement apparentés : toujours un géant ou un monstre pillant et tuant les voyageurs et tué à son tour par Thésée, Héraklès ou Pollux. Sujets semblables encore dans l'*Omphale*, traité par Achaios et par Ion, où Héraklès lui-même était esclave de la belle reine et dans le *Syleus* d'Euripide qui devait ressembler singulièrement au *Bousiris* et où Héraklès, gros esclave lourdaud, montrait à la fin de la pièce sa force indomptable. Comme on le voit, tous ces sujets sont très apparentés et montrent dans quelles étroites limites les poètes pouvaient se mouvoir. [1]

A côté de l'élément de servitude et sa conséquence à la fois, on peut trouver dans le drame satyrique l'élément de «dépaysement». C'est-à-dire qu'on y voit les satyres contraints à faire un métier qui ne leur convient pas. Au début du *Cyclope*, nous voyons que, parce que Dionysos avait été pris par des pirates étrusques, les satyres se sont mis à sa recherche et ont fait le métier de marins ; dans la pièce elle-même, ils se montrent à nous comme bergers (v. 41-81). Parfois, c'est de plein gré qu'ils prennent une fonction autre que celle de compagnons de Dionysos. Dans le fragment publié *P. Oxy.* VIII, 1083, nous les voyons, comme prétendants, faire une longue et digne énumération de leurs qualités.

Dans le fragment d'Oxyrhynchus, ils sont prétendants à la main d'une jeune fille, dans les Ἀχιλλέως ἐρασταί de Sophocle, ils cherchent à être choisis comme conseillers et amis d'Achille, sans succès du reste, comme le montre le fragment 157 de Nauck. Un rôle analogue devait leur être attribué dans l'Ἑλένης γάμος, de Sophocle également. Enfin, c'est comme hérauts qu'ils faisaient leur apparition dans les Κήρυκες d'Eschyle.

Un troisième élément encore que l'on retrouve dans les drames satyriques est ce que l'on pourrait appeler l'élément d'invention ou de découverte. Une des plus belles parties des Ἰχνευταί est sans contredit celle où les satyres, comme des chevaux ombrageux, témoignent de leur effroi à l'ouïe des sons de la lyre, instrument nouveau, inconnu, découvert par Hermès. Dans le *Héraklès au*

[1] On notera combien peu légitimes sont les doutes de Bethe à propos des *Ichneutai :* «Man täusche sich doch nicht mit der *ad hoc* gefundenen Hypothese, im Satyrspiel sei die Knechtschaft üblich». (Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Gesellschaft d. Wiss., hist.-phil. Kl. 19, p. 57.)

Cap Ténare de Sophocle, l'arrivée à la lumière de Cerbère devait causer un effroi semblable, soit chez les satyres, soit chez les Hilotes, s'il est vrai que, dans cette pièce, le chœur ait été composé d'esclaves spartiates.

Dans le Προμηθεὺς πυρκαεύς d'Eschyle, on assistait à l'arrivée du feu sur la terre et le fragment 202 de Nauck nous montre Prométhée avertissant un satyre de ne pas se brûler à la flamme. Enfin dans le *Dionysiskos* de Sophocle, qui devait présenter de nombreux points de contact avec les Ἰχνευταί, l'enfant Dionysos apportait aux satyres cette découverte merveilleuse, pour eux du moins, le vin.

Comme on le voit, tout ce que nous savons du drame satyrique correspond parfaitement à ce que nous apprend l'anecdote contée par Suidas : un genre figé, fixé, qui nous permet de retrouver l'état primitif de la tragédie avant l'évolution que devaient lui faire subir Eschyle et Sophocle.

Un dernier élément, plus important encore, parce qu'il confirme tout ce que nous disons sur les traits caractéristiques du drame satyrique est celui-ci : on trouve en eux, beaucoup plus que dans la tragédie et dans la comédie, des contes populaires, des traces de rites agraires. Tout cela appartient à l'essence même du genre et c'est à tort qu'Aly, dans un article, du reste admirablement fait, a cru que cet élément populaire provenait du décor lui-même, décor de campagne et de bois. [1] Qu'était-ce que le Σίσυφος δραπέτης d'Eschyle, sinon le récit bien connu dans les légendes de tous les pays de l'homme qui parvient à tromper la mort ? Qu'était-ce que le *Kédalion* de Sophocle, si ce n'est la fable de l'aveugle et du paralytique ? Si Kédalion avait comme sujet celui qui est rapporté par la *Schol. Il.* 14, 296, nous aurions un drame du même type que les Ἰχνευταί et le *Dionysiscos*. C'est aussi un personnage de conte populaire que nous présente l'*Autolycos* d'Euripide, celui du maître voleur. Les Κῶφοι de Sophocle ont une origine nettement populaire aussi : c'est l'histoire de la stupidité des hommes qui, d'abord, trahissent Prométhée au profit de Zeus, puis se font enlever par un serpent la boisson d'immortalité qu'ils avaient reçu comme prix de leur trahison. Le drame satyrique d'Euripide, *Syleus*, doit être rappro-

[1] Pauly-Wissowa s. v. *Satyrspiel*, col. 246 : « Die Umgebung führt zum Volksmärchen, das eine ganze Anzahl Stoffe geliefert hat ».

ché de tout ce que Frazer et Mannhardt nous ont appris sur la signification du mythe de Lityerses. Syleus, qui obligeait tous les étrangers à travailler sa vigne et qui, finalement, voit tout son bien détruit par Héraklès, est un personnage du même genre que le phrygien Lityerses, qui obligeait les étrangers à moissonner avec lui puis les mettait à mort. Frazer a montré très justement que Lityerses, comme Maneros en Égypte, était à l'origine un chant de moissonneur, déplorant, au moment des moissons, la mort du génie de la végétation réfugié dans la dernière gerbe ; Linos était quelque chose de semblable et il est hautement significatif, pour les rapports étroits que nous signalons entre le drame satyrique et les rites agraires, que nous connaissions précisément un drame d'Achaios qui porte ce titre.

Plus significatif encore est le fait suivant : à l'époque de Ptolémée, au moment où Sositheos voulut redonner au drame satyrique l'aspect qu'il avait au début, [1] il composa une pièce dont le titre seul nous montre les rapports étroits avec les rites agraires : *Daphnis ou Lityerses.*

Ainsi, nous pouvons considérer le drame satyrique comme la cristallisation d'un état de fait antérieur à la prodigieuse évolution de la tragédie, [2] nous y découvrons un genre très primitif, construit sur des données populaires, des rites agraires, quelque chose de très près de la terre, demandant au poète un effort d'adaptation très considérable, mais permettant aussi d'obtenir des effets que ni la tragédie ni la comédie ne pouvaient produire. Il va de soi qu'un genre si particulier, imposant au poète de telles limitations, ne pouvait pas se perpétuer indéfiniment sous la même forme. En 438 déjà, Euripide donnait *Alceste* à la place d'un drame satyrique. On a cherché à découvrir dans cette pièce ce qui l'a rapprochait du genre satyrique et on a cru le trouver dans la scène où Héraklès, à moitié ivre, donne à l'esclave des conseils plutôt curieux, ou dans la scène où Phère refuse à Admète de mourir pour lui. On a trouvé à ces passages un caractère burlesque et comique. [3] Or, c'est con-

[1] V. *Anth. Pal.* VII, 707.

[2] Comme on le voit nous aboutissons à un résultat semblable à celui de Wilamowitz *Neue Jahrbücher,* 1912, p. 449 ss. contre l'opinion de Nillson *Ibid* (1911), p. 609, 673, qui voudrait séparer l'évolution du drame satyrique de celle de la tragédie.

[3] V. Pauly-Wissowa s. v. Euripides, col.1254.

fondre deux choses fort différentes, la comédie et le drame satyrique. En réalité, dans l'*Alceste* et conformément à tout ce que nous avons vu jusqu'à présent, l'élément satyrique doit être découvert dans la lutte d'Héraklès contre la mort, lutte qui, elle, constitue un élément nettement apparenté à un conte populaire. [1] Héraklès est un Sisyphe à la manière forte et nous avons vu que Sisyphe est un des personnages types des drames satyriques, puisque non seulement Eschyle, mais aussi Euripide et peut-être Sophocle, donnèrent son nom à un drame.

Même caractère primitif, même caractère agraire dans un autre drame satyrique, le *Lycurgue* d'Eschyle. Dans l'Iliade (VI, 130 ss.), Lycurgue n'est pas du tout la victime passive de Dionysos, qui est bien loin de jouer avec lui comme il le fait avec Penthée dans les *Bacchantes* d'Euripide. Tout au contraire, le dieu, effrayé par l'homme, se réfugie tremblant dans les flots de la mer et les bras de Thétis, et il ne faut rien moins que l'intervention de Zeus pour rétablir l'équilibre. Or, dans le drame satyrique, il semble que nous devons avoir affaire à quelque chose de semblable, Lycurgue, loin d'être déchiré, ce qui ne s'accorderait guère avec le caractère d'un drame satyrique, était enfermé dans les rochers du Pangée où il continuait à vivre comme héros honoré d'un culte. Nous voyons donc que la forme du mythe adoptée dans le drame satyrique se rapprochait de la forme primitive, telle que nous la trouvons chez Homère.

Le rapport si étroit que nous avons établi entre le folklore, les rites agraires et le drame satyrique, est illustré par toute une série de vases étudiés à deux reprises différentes par Carl Robert, une première fois sous le titre de *Archäologische Märchen*, [2] une seconde fois dans un article de l'Hermes. [3] L'interprétation de ces vases présentée dans le premier travail était évidemment fausse, Robert croyait y découvrir la représentation du jaillissement d'une source ; il vit bien lui-même qu'il avait fait fausse route et, dans son second article, indiqua la solution exacte, mais en quelques mots seulement. La mort l'empêcha de poursuivre ses travaux et

[1] Albin Lesky, *Alkestis, der Mythos und das Drama* (*Sitzungsberichte* de Vienne 203, 2) à également cherché à démontrer que le mythe même d'Alceste remonte à un conte populaire.

[2] *Philologische Untersuchungen* X, Berlin 1886.

[3] Pandora, *Hermes*, 1914, p. 17-38.

de signaler d'autres faits à l'appui de sa thèse, tout en corrigeant les erreurs de son premier travail.

Parmi les vases qu'il a étudiés, nous devons éliminer ceux qui représentent une femme dont le corps est à moitié enfoncé dans la terre et qui tend à Hermès un jeune enfant. S'agit-il de la naissance de Dionysos, de celle de Iakchos ? Il est bien difficile de l'affirmer.

Notons cependant à propos de ce dernier qu'il était un « cri rituel » semblable à ceux que Frazer a étudié dans son chapitre sur Lityerses. [1] Le témoignage d'Hérodote est formel à cet égard [2] et ces cris sont bien connus dans l'antiquité comme de nos jours.

Nous éliminons aussi la représentation du skyphos de Visco Estense, reproduit par Robert, *Archäologische Märchen*, p. 194. Ce n'est qu'une vulgaire scène de thiase qui n'a rien à voir avec les autres vases que nous aurons à étudier. Une ménade avec un canthare et un thyrse, entourée de deux satyres gambadant, rien de plus commun et de moins instructif. Si nous éliminons ces différents vases que Robert a rapproché à tort, trompé par l'idée qu'il fallait y reconnaître la représentation d'une source, il nous reste un groupe très cohérent, dont la caractéristique est la suivante : au milieu une femme, dont le corps est à moitié enfoncé dans la terre, est entourée de satyres ou d'hommes barbus. La représentation peut être différente, mais la parenté d'inspiration est certaine, nous avons partout affaire à des cérémonies agraires, destinées à favoriser l'éveil et la croissance de la végétation, ou plutôt de l'esprit de la végétation symbolisé sous la forme d'une femme. Les Pans à tête de boucs, dansant autour d'une jeune femme à moitié enfoncée dans la terre et derrière laquelle se trouve une branche de feuillage sont bien significatifs à cet égard. [3]

Dans d'autres vases, l'esprit est supposé prisonnier et c'est à coups de pioche, de hache ou de marteau qu'on le délivre. « Cela représente, sans aucun doute, comme l'a écrit Robert, [4] un antique, un authentique mythe de la nature qui doit symboliser la rigidité de la terre en hiver et la mort de la végétation. » De fait, et ce qui montre bien la justesse de l'interprétation, c'est que, dans chacun des trois vases étudiés par Robert et pour mieux marquer le sens

[1] *Spirits of the corn and of the wild*, I, p. 214, v. surtout p. 263.
[2] VIII, 65 : Cf. Pauly-Wissowa R. E. s. v. Iakchos col. 613.
[3] Reproduit par Robert, *op. cit.*, p. 195.
[4] *Hermes*, 1914, p. 19.

de la scène, la végétation est indiquée par des palmettes. Bien plus, dans un cratère à figures rouges du Musée de Cologne, un arbre s'élève derrière la figure centrale de la femme, or c'est là une remarquable illustration de ce que Frazer a écrit sur l'esprit de la végétation réfugié dans les arbres. [1]

Mais le plus remarquable de tous ces vases, parce qu'il nous permet de trouver de nouveaux rapprochements avec les coutumes des peuples primitifs et parce qu'il nous permet surtout d'obtenir le nom que les Grecs donnaient à cet esprit de la végétation est le splendide cratère à figures rouges conservé à l'Ashmolean Museum et reproduit maintenant dans le *Corpus Vasorum Antiquorum*, Great Britain, fasc. 3, Oxford, fasc. 1. Pl. XXI, 1. Voici la description qu'en donne Robert : [2] « Ornée comme une nouvelle mariée, Pandore — son nom est rendu certain par l'inscription — s'élève du sol, la tête renversée en arrière, saluant avec joie, de ses deux bras levés, l'air et le soleil. Un homme couronné, avec un marteau dans la main droite, s'avance vers elle, la main gauche abaissée en signe de bienvenue ; l'inscription nous dit que c'est Epiméthée. Un Eros vole au-dessus de Pandore avec une bandelette dans ses deux mains. De l'autre côté, envoyé par Jupiter, Hermès s'avance tenant une fleur dans la main gauche, fleur sans doute destinée à Pandore. »

Robert s'est élevé par deux fois [3] contre l'opinion qui voudrait voir dans ce vase une contamination du mythe raconté par Hésiode et du retour de Koré à la lumière. Nous ne pouvons que l'approuver, tout en ne partageant pas entièrement son idée de faire de cette Pandore un équivalent absolu de Gaia. Chez les peuples primitifs, l'esprit de la végétation est multiforme, il prend l'apparence d'un animal, chat, chien ou chèvre, c'est la Mère-Coton, dans le Pundjab, la Mère-Riz en Indonésie, le Vieil Homme, ou la Vieille Femme, qui se réfugie dans la dernière gerbe de blé, ce n'est pas nécessairement la Terre. [4]

Le vase d'Oxford, cependant, peut être rapproché de toute une série de fêtes et de processions célébrées en l'honneur de la « reine de Mai » et où le mariage du roi et de la reine symbolise et facilite

[1] The dying god (Golden Bough, III) chap. VIII, p. 205-271.
[2] *Hermes*, 1914, p. 17.
[3] *Hermes*, 1914, p. 23 et *Archäologische Märchen*, p. 188.
[4] Frazer, *The Magic art* (Golden Bough I), vol. II, p. 88.

l'éveil de la végétation. Et c'est l'idée même que l'on retrouve dans la gracieuse légende de *La Belle au bois dormant.* Que la sortie de Pandore — je lui donne ce nom, à défaut d'autre — marque le renouveau du printemps, c'est ce que montre bien le vase du Louvre reproduit sous le chiffre B dans la Pl. V des *Archäologische Märchen* de Robert ; autour de la tête qui sort du sol se trouvent deux Eros qui semblent jaillir avec elle, frappant symbole de cette saison qu'a chantée Lucrèce au début de son premier livre.

Mais l'identification de Pandore avec le génie de la végétation n'est pas connue uniquement par les vases, elle faisait l'objet d'un drame satyrique de Sophocle ; de fait, nous voyons dans le vase de l'Ashmolean Museum plus d'un élément qui, comme nous l'avons vu, est essentiel aux drames satyriques : l'élément de servitude, Pandore enfermée sous le sol, l'élément de découverte et de délivrance représenté par Epiméthée ; il est bien regrettable que nous ne possédions qu'un nombre infime de fragments de cette pièce de Sophocle, mais ce que nous en savons, rapproché de ce que nous apprennent les vases, nous prouve à nouveau ce que nous disions en commençant sur le caractère agraire du drame satyrique et sur les nombreux traits communs qu'il présente avec le folklore et les coutumes des peuples primitifs.

Mais les rites agraires ne célèbrent pas seulement avec joie l'éveil de l'esprit de la végétation, ils chantent aussi et déplorent sa mort, mort qui sera suivie — les peuples primitifs l'espèrent — d'une résurrection. Parmi les cérémonies qui pleurent la mort du dieu, la plus frappante peut-être celle-ci :

« En Petite Russie, on avait coutume de célébrer à l'époque de Pâques les funérailles d'un être nommé Kostrubonko, la divinité du Printemps. Un cercle était formé de chanteurs qui tournaient lentement autour d'une jeune fille gisant comme morte sur le sol et ils chantaient :

Morte, morte est notre Kostrubonko,
Morte, morte est notre chérie,

jusqu'à ce que la jeune fille se dressait subitement et le chœur s'écriait :

Elle est revenue à la vie, elle est revenue à la vie notre Kostrubonko.
Elle est revenue à la vie notre chérie. »[1]

[1] Frazer, *Golden Bough* III, The dying god (III), p. 261.

D'autres cérémonies, en Russie également, célèbrent la mort de Kostroma et de Jarilo qui sont aussi des esprits de la végétation.

Cet élément de tristesse, qui n'est que la paraphrase de la parole des évangiles : « si le grain de blé qui est tombé en terre ne meurt, il reste seul, mais s'il meurt il porte beaucoup de fruits » (Jean XII, 24), cette mise à mort, parfois même, du dieu pour qu'il puisse renaître plus fort nous donne le sens d'un vase dont Robert croyait qu'il avait été mal reproduit, faute d'avoir compris cette alternance de joie et de tristesse qui est le rythme même des rites agraires. [1]

Nous avons laissé provisoirement de côté l'interprétation d'un cratère de Berlin reproduit par Robert, *Archäologische Märchen*, Pl. IV. Au moment de la publication de son livre, Robert croyait voir, dans ce vase, la naissance d'une source et plus spécialement de la fontaine Castalie. Comme l'éminent archéologue allemand a lui-même renoncé à son interprétation, ce vase demeure encore inexpliqué.

En voici la description : à droite deux satyres lèvent les bras en un geste de violent étonnement, geste qui leur est familier et nous est bien connu par le Marsyas de Myron. La cause de leur émotion se trouve au centre : d'une grotte ombragée d'arbres et de feuillage sort à mi-corps une femme qui, elle aussi, a les deux bras levés en signe d'émotion, mais d'une toute autre nature que celle des satyres, ses yeux sont fixés sur Dionysos nonchalamment accoudé son thyrse dans la main droite, semblant ne pas encore s'être rendu compte de la scène qui se passe sous ses yeux. Un Pan, beaucoup moins agité que les satyres, appuyé sur le roc, observe avec un geste de curiosité la sortie de la jeune femme, et, dans l'angle gauche, en bas, un Eros jouant de la flûte complète et confirme le sens de la scène pour ceux qui ne l'auraient pas encore compris : cette jeune femme est brusquement amoureuse de Dionysos et son geste d'étonnement, ses yeux qui n'arrivent pas à se détacher de la figure du dieu sont un frappant parallèle, de l'ode fameuse où Sappho indique les effets d'un brusque et d'un violent amour.

Comme on l'aura noté, ce cratère présente une ressemblance

[1] *Hermes*, 1914, p. 22, nº 1 : « (die Kanne) wo die Männer unbärtig sind und der Frauenkopf nicht aufzutauchen, sondern abgeschlagen am Boden zu liegen scheint. Hier ist also etwas nicht in Ordnung, entweder an der Publikation oder am Original... »

certaine avec celui d'Oxford, dans un cas comme dans l'autre, femme sortant à moitié de terre, dans un cas comme dans l'autre préparatifs de mariage. Les différences n'en sont pas moins sensibles, puisque nous avons d'une part Epiméthée, de l'autre Dionysos, que, d'un côté, la délivrance de Pandore est voulue, facilitée par Epiméthée, tandis que, de l'autre, le dieu semble même ne pas se rendre compte de ce qui se passe. Les ressemblances sont néanmoins suffisantes pour que nous puissions affirmer que nous avons, dans un cas comme dans l'autre, l'éveil de *La Belle au bois dormant*, ou, pour être plus précis, l'éveil de l'esprit de la végétation après le long sommeil de l'hiver. Mais, dans le cratère de Berlin, cette jeune femme n'est pas Pandore et il nous reste à lui trouver un nom. Or quel est, dans le cycle de Dionysos, le personnage qui, dans la forme primitive de la légende, présente tous les traits de caractère d'un esprit de la végétation ? La réponse est aisée, elle a déjà été donnée par Mannhardt [1] et n'a jamais été contestée depuis, c'est Ariane, et nous n'hésiterons pas à appeler Ariane le personnage central du cratère de Berlin. On sait, en effet, que les noces de Dionysos et d'Ariane étaient fêtées et qu'Ariane était l'objet d'un culte à Naxos, à Oïnoé en Locride, à Amathus dans l'île de Chypre, de même que l'on montrait son tombeau à Argos. A Athènes, on célébrait en son honneur, à l'époque des vendanges, la fête des Ochsophories, où se mêlaient les lamentations et la joie. A Naxos, Diodore (V, 51) nous parle de la « disparition » d'Ariane, et malgré le peu de clarté de la phrase, nous voyons bien qu'il s'agit de la disparition puis du retour de la végétation. Cette fête était une fête de lamentations et de joie, bien parallèle à celle que l'on célébrait pour tous les dieux de la végétation, alternance de tristesse sur la mort du dieu et de joie sur sa résurrection, dont l'Église catholique a conservé l'essentiel dans le contraste entre Pâques et le Vendredi-Saint.

Devons-nous supposer que l'éveil d'Ariane fit l'objet d'un drame satyrique ? Bien qu'aucun titre précis ne nous ait été conservé, l'hypothèse ne manque pas de vraisemblance. Nous trouvons dans le cratère de Berlin certains éléments que nous avons vu caractériser le genre satyrique : l'élément de surprise, chez les satyres, l'élément de découverte ; quant au rapport avec le folklore,

[1] *Antike Wald- und Feldkultus*, p. 215 ss.

il est évident. Enfin, ce qui rend la chose encore plus vraisemblable, le fameux vase de Naples reproduit par Furtwängler u. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, Pl. 43-45, représente des acteurs, se disposant à jouer un drame satyrique, groupés précisément autour d'un lit de repos sur lequel sont couchés Dionysos et Ariane. Il n'est donc pas impossible que l'éveil d'Ariane et son mariage avec Dionysos aient été l'objet d'un drame fort apparenté à la *Pandore* de Sophocle et dont le cratère de Berlin nous aurait conservé la trace.

En résumé, nous voyons que le drame satyrique constitue un genre défini, différent à la fois, par ses caractères principaux, soit de la tragédie, soit de la comédie, et qu'il fut comme une cristallisation de la tragédie primitive au moment où celle-ci était en contact encore très étroit avec les rites agraires et avec Dionysos, dont le caractère agraire a souvent été relevé.

CHAPITRE TROISIÈME

Les bronzes gréco-égyptiens du Musée ethnographique

Les bronzes que nous reproduisons Pl. I-VI ont été donnés au Musée d'ethnographie par M. Guillaume de Perregaux. On ignore le lieu exact où ils furent découverts. Ils ont été achetés, probablement à un marchand d'antiquités, dans le cours de l'hiver 1860-1861 pendant un voyage en Égypte que M. de Perregaux, chambellan de la reine de Suède, fit en compagnie du Prince de Dalécarlie.

Rhyton (?) terminé par un masque tragique.

Cette première pièce (Pl. I) n'est pas sans soulever des problèmes très délicats, comme il arrive chaque fois que l'on découvre quelque chose qui ne s'apparente pas à une série déjà existante. La question d'authenticité, tout d'abord, ne se pose pas. Le masque tragique féminin est d'un bon travail, la tête est ornée de la *stèphanè* et, au-dessous, d'un fleuron. Les cheveux sont en boucles étagées semblables à celles que l'on retrouve sur plusieurs bronzes de la collection Fouquet. Le diamètre de l'orifice est de 125 mm. et la pièce entière mesure 350 mm. du sommet de la tête à l'embouchure du rhyton.

Nous ne connaissons pas de pièces d'un type analogue à celui-ci et l'on est en droit de se demander si un rhyton se terminant par autre chose qu'une tête d'animal est chose possible. On serait, en

effet, en droit de supposer qu'un marchand d'antiquités, trouvant une embouchure de rhyton dépourvue de son extrémité, lui ait ajouté une figure d'applique afin de constituer la pièce complète et par conséquent plus rémunératrice. Le masque tragique féminin est connu comme figure d'applique. Citons entre autres Babelon et Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale* (Paris 1895), p. 435, n° 992, qui présente avec le masque de Neuchâtel des ressemblances frappantes, dans la manière surtout dont les cheveux sont traités. Citons encore Perdrizet, *Bronzes grecs d'Égypte de la collection Fouquet* (Paris 1911), Pl. XXVII au bas, et — comme fragment d'anses — Pl. X, troisième rangée à droite. L'hypothèse d'un remaniement moderne ne soutient cependant pas l'examen de l'original. Une réfection aurait laissé des traces que le décapage aurait révélées. De plus, et surtout, le masque a été fondu d'une seule pièce et sa forme montre qu'il n'a pas pu servir d'applique, la courbe des lignes à l'arrière du masque, la convexité du fleuron, le raccord parfait avec l'autre partie de la pièce, tout démontre que cette tête a été fondue pour servir d'extrémité de rhyton. Qu'un vase de ce genre ait pu être constitué de deux pièces soudées ensemble, c'est ce que montre la pièce publiée, Collection Fouquet (p. 16), Pl. X, n° 16, que Perdrizet commente en ces termes : « Orifice à verser en forme de tête d'âne ou de mulet. Le liquide sortait par un trou percé dans l'objet que la bête tient entre les dents de devant. D'après la petitesse de l'orifice, cette applique est peut-être le débris d'un vase servant à boire à la régalade (ῥυτόν). »

Notons que le Musée d'ethnographie possède un autre rhyton auquel manque l'extrémité qui était rattachée par une soudure qui a laissé des traces. Ce rhyton n'a pas les mêmes dimensions que celui que nous étudions maintenant. Plus élancé, moins trapu, il mesure 360 mm., mais, par contre, le diamètre de l'orifice est plus petit, 110 mm., alors que l'autre, comme nous l'avons vu, mesure 125 mm.

En conclusion, bien qu'un rhyton se terminant par autre chose qu'une tête d'animal semble presque une contradiction *in adjecto*, un examen attentif de l'original nous oblige à conclure que cette pièce n'a pas subi de remaniement et ne saurait être suspectée. Si les rhytons en terre sont extrêmement nombreux, les rhytons de métal retrouvés sont infiniment plus rares et tous ceux que nous

avons eu l'occasion de voir sont de dimension médiocre. Cela explique que celui de Neuchâtel, plus considérable, fondu en deux parties, ait été fait d'après une technique différente et présente aussi un motif différent. Que l'antiquité ait possédé des rhytons d'une contenance très grande, c'est ce que nous montre un passage d'Athénée (XI, 497 A), d'où il ressort que certains rhytons avaient une capacité de plus de trois litres, c'est-à-dire trois fois ce que contient le vase de Neuchâtel.

Comment buvait-on avec les rhytons ? Pour les vases de petite dimension et contenant peu de liquide, la réponse est aisée : on les utilisait comme de vulgaires verres à boire. Mais il est des cas, peu fréquents à vrai dire, où le liquide s'échappait par l'orifice inférieur. Si les restaurations modernes ont souvent fait disparaître le petit trou par où sortait le vin, quelques vases l'ont encore conservé. [1] Pour le rhyton de Neuchâtel aussi, le décapage a fait apparaître d'une manière très nette la façon dont ce vase était utilisé. Il existe, en effet, au-dessous de la tête, derrière le fleuron et à deux millimètres de l'endroit où la tête est soudée au corps du rhyton, mais sur ce corps même et non sur son extrémité, un trou d'un demi-millimètre par où s'échappait le jet vertical et rafraîchissant.

Extrémité de rhyton formé par un protome de cheval.

Si certains doutes pouvaient s'élever au sujet de la pièce que nous venons d'étudier, il n'en est pas de même pour celle que nous reproduisons Pl. II A.

Le petit tube qui passe entre les jambes du cheval ne peut s'expliquer que si nous avons affaire à un rhyton. Or une peinture d'un vase de Vienne reproduite par Panofka, [2] présente avec le vase de Neuchâtel une ressemblance certaine ; on y voit un jeune homme versant dans une coupe le vin qui s'échappe d'un rhyton terminé, lui aussi, par un protome de cheval. Or le liquide s'écoule des pieds de la bête d'une manière fort analogue à celle de notre rhyton. De

[1] V. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, s. v. rhyton, p. 866.

[2] *Die griech. Trinkhörner* (Abhandlungen d. Königl. Akad. d. Wissenschaften, Berlin 1850), Pl. I, nº 1.

plus, nous avons deux vases représentant un cheval ailé qui sont fort apparentés, comme facture, à celui de Neuchâtel. L'un se trouve sur le bas-relief du Pirée reproduit *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts* 1896, p. 104, l'autre est en argent, a été découvert en Égypte et est reproduit dans la même collection, 1906, p. 138.

Le harnachement du cheval reproduit Pl. II n'est pas sans présenter certaines particularités intéressantes. On notera tout



Fig. 1.

d'abord que la crinière est rassemblée et nouée sur le sommet de la tête de la bête. C'était là une coutume assez fréquente dans l'antiquité et nous la retrouvons sur plusieurs vases. [1]

Le cou est orné d'un *balteus* auquel pend une clochette et des ornements, de cuir sans doute, de forme carrée. Le dessin (fig. 1) donnera une idée plus précise du harnachement. Cela aussi était de pratique courante comme le montre les articles *tintinabulum* et *phalerae* du *Dictionnaire des antiquités* de Daremberg et Saglio.

[1] Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, art. *ampyx* fig. 298 et 299, art. *currus* fig. 2216, cf. art. *equus*, p. 801 nº 205.

Le *balteus* inférieur, orné lui aussi de traits, peut être rapproché, entre autres, de la figure 777 du même dictionnaire. Signalons enfin la sangle qui passe sous le corps de la bête et qui peut se rapprocher des exemples cités à l'article *cingula*.

Anses de chaudron ornées d'une tête nubienne.

Nous avons déjà eu l'occasion de relever que l'élément caractéristique de l'art alexandrin est le mélange d'une érudition, parfois un peu pénible, pour nous modernes, avec une observation attentive de la vie populaire et des nombreuses races qui peuplaient Alexandrie. L'anse de chaudron, dont le Musée d'ethnographie possède deux exemplaires semblables (Pl. IIb) est une preuve de plus de ce talent d'observation.

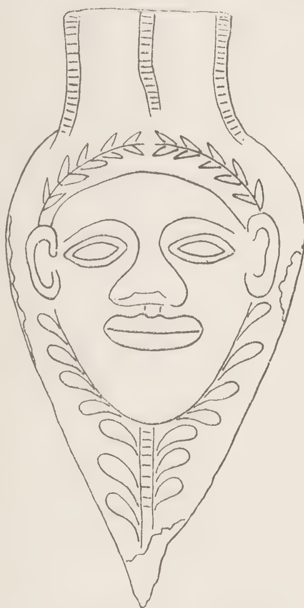


Fig. 2.

Ce nez camus, ces lèvres épatées, cette expression hilare et bon enfant ne saurait appartenir à la race grecque, ni à la race lybienne ; nous avons affaire à un Nubien que l'on peut comparer à la superbe statue de basalte de la collection Demetrios à Athènes. Cette dernière statue ayant été l'objet d'une reproduction insuffisante dans les *Athenische Mitteilungen* (1885), nous avons estimé utile d'en donner une reproduction nouvelle (Pl. III). Sans doute, il y a certaines différences : le basalte d'Athènes est plus soigné, plus artistique que le bronze de Neuchâtel qui appartient, comme les autres pièces que nous étudions, à l'art indus-

triel. Il faut aussi tenir compte de la différence des âges: la statue athénienne représente un jeune homme, l'anse neuchâteloise un homme fait. Il n'en reste pas moins vrai que la manière dont les lèvres, le nez et les yeux sont traités révèlent une évidente parenté de race.

La longueur de l'anse — sans tenir compte de la poignée — est de 260 mm. et sa largeur de 117 mm. Comme le montre le dessin figure 2, notre Nubien porte une couronne de feuillage et cette couronne — soit intention ornementale soit observation de la réalité — se continue par des branches de feuillages au-dessous de la tête.



Fig. 4.

Anse de vase ornée d'un buste d'enfant.

Si les vases et les anses que nous venons d'étudier sont rares, s'il n'est pas possible de présenter de nombreux modèles qui leur ressemblent, nous retombons dans un type connu avec l'anse reproduite Pl. IVa et que le Musée d'ethnographie possède également à deux exemplaires. Schreiber, dans son *Alexandrinische Toreutik*, a étudié plusieurs vases de ce genre, dont la forme est reproduite figure 3. L'état de conservation de la pièce neuchâteloise est fort médiocre, les traits de l'enfant sont à demi-effacés et l'on ne reconnaît qu'avec peine le motif qui ornait la partie supérieure du vase : une tête humaine dans un cadre (fig. 4). Cette pièce n'aurait donc pas grand intérêt, s'il n'était pas possible de la rapprocher d'un autre vase, admira-



Fig. 3.

blement conservé, inédit et que nous reproduisons Pl. V. Ce vase, découvert à Herculanum, est conservé au Musée de Naples. Comme on le voit, il y a quasi-identité entre la pièce neuchâteloise et celle d'Herculanum, dans un cas comme dans l'autre le vêtement est retenu sur chaque épaule par une fibule et la manière dont les cheveux sont traités, la mèche qui domine le front, est semblable.

Anse de patère terminée par une tête de bélier.

C'est également à une série très connue qu'appartient l'objet reproduit Pl. IV B, et il n'est guère de grand musée qui n'en contienne un ou plusieurs exemplaires, ainsi le Louvre possède sous le n° 955 une pièce qui, quoique plus grande, est étroitement apparentée à celle de Neuchâtel. Celle-ci mesure 142 mm. Le manche est orné de cannelures.

Ce n'est pas simplement une fantaisie artistique qui fit choisir le bélier pour orner les ustensiles de ménage. Cet animal avait une valeur apotropaïque certaine, comme le montre, bien avant l'ère alexandrine, le fait qu'il orne, avec une tête de Méduse, la base de statue de Dèlos reproduite Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, I, p. 131, fig. 65.

Orifice de fontaine en forme de tête de panthère.

On ne saurait comparer l'objet représenté Pl. VI A à ceux qui précèdent. D'un style tout différent, plus simple, rudimentaire même, il ne saurait provenir d'un vase ou d'un récipient quelconque. Les yeux étaient rapportés, l'emplacement de la bouche est troué, mais cette ouverture est trop considérable pour que l'on puisse songer à l'extrémité d'un rhyton. Nous avons affaire très certainement à un goulot de fontaine destiné à être

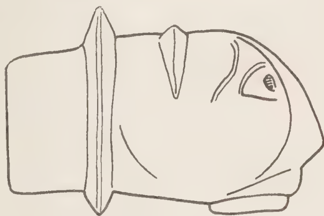


Fig. 5.

fixé à une paroi. Le rapprochement avec le goulot de la collection Lœb [1] est significatif à cet égard ; dans un cas comme dans l'autre, nous avons, en arrière de la tête, la partie destinée à être enfoncée dans le mur et raccordée au tuyau d'adduction. [2] Les têtes de lion furent surtout utilisées comme goulot de fontaine, mais les panthères ne sont pas rares non plus, avant la période alexandrine déjà, comme nous le montrent un vase du musée de Leyde et un autre de Berlin. [3]

[1] V. Sieveking, *Die Bronzen der Sammlung Lœb* (Munich, 1913), Pl. 33 et 34.

[2] Pour le bronze de Neuchâtel, voir fig. 5.

[3] Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, art. *Fons*, fig. 3144 et 3145.

CHAPITRE QUATRIÈME

Collections gallo-romaines du Dr Beau et de M. Zbinden

COLLECTION DU Dr BEAU.

M. le Dr Beau, à Areuse, possède une des plus intéressantes, si ce n'est la plus intéressante collection archéologique du pays neuchâtelois. La plus grande partie est constituée par des objets préhistoriques ou mérovingiens. Quelques-uns cependant sont de l'âge de la Tène, et, parmi eux, une épée à pommeau décorée d'une figure humaine a déjà fait l'objet d'une étude de M. Couissin. [1] Deux objets sont de l'époque gallo-romaine et ce sont eux que nous publions ici.

Mercure.

L'exquise statuette de Mercure que nous reproduisons Pl. VI B mesure 150 mm. ; elle a été trouvée à Dijon, en 1922, rue de la Liberté, sur l'emplacement du magasin La Ménagère.

Le dieu, appuyé sur la jambe gauche, tenait, comme il est d'usage dans les statues de ce type, le caducée d'une main et la bourse de l'autre. La tête, dont les cheveux sont soigneusement travaillés, est ornée de deux ailes. Le vêtement, retenu sur l'épaule droite, par une fibule, tombe derrière l'épaule gauche, puis repasse sur

[1] *Les glaives anthropoïdes à antennes*, Revue archéologique 1926, II, p. 32.

l'avant-bras. Le modelé du corps est d'une grande délicatesse et d'une précision anatomique remarquable. Le dessin de la rotule, entre autres, celui de la bouche est des plus fin et fait de cette œuvre une des œuvres d'art de l'époque gallo-romaine les plus intéressantes qu'il nous ait été donné d'étudier.

Il est des plus regrettable que l'état de conservation soit loin d'être parfait : des traces d'oxyde de fer ont rongé soit la main gauche, soit le côté droit du visage et l'on est en droit de se demander si la statuette d'Areuse n'a pas eu à souffrir d'un incendie.

Un petit bouc a été découvert en même temps que le dieu et devait certainement se trouver à côté de lui. Le bouc, de même que le bélier, est assez souvent adjoint aux statues d'Hermès, ce qui n'a rien d'étonnant, étant donné l'origine arcadienne et champêtre du dieu. Nous trouvons un bon exemple de ce fait dans deux statues d'Autun. [1]

Bas-relief représentant Mercure.

Un bas-relief en pierre ne devrait, somme toute, pas figurer dans un recueil qui étudie spécialement les bronzes ; si nous nous sommes décidés à publier, dans ce volume, le monument reproduit Pl. VII, c'est qu'il présente avec la statuette dont nous venons de parler une évidente parenté. Découvert à Feil, non loin d'Aps, dans l'Ardèche, à quelques kilomètres donc de la ville romaine d'Alba Helviorum, il mesure 283 mm. Il est taillé dans un bloc de calcaire, dont le travail réserva de sérieuses difficultés au sculpteur. La tête est couverte du pétase qui rejoint la décoration de la niche dans laquelle se trouve le dieu. Cette niche est ornée de pilastres et de volutes. Ainsi que dans la statuette que nous venons d'étudier, Mercure tient le caducée dans la main gauche et la bourse dans la main droite. La ressemblance entre ces deux œuvres n'est, du reste, qu'extérieure ; le bas-relief de Feil est très inférieur, en valeur artistique, au Mercure de Dijon. La facture en est lourde et grossière, le corps est trapu, le bras droit mal relié au corps, les mains informes ; après tout, tel qu'il est, il est bien le dieu que devaient adorer les rudes et laborieuses populations cévenoles.

[1] Reinach, *Répertoire de la statuaire*, IV, p. 87, nº 7 et p. 91, nº 6.

Comme dans l'œuvre précédente, des animaux accompagnent la divinité, à droite un bouc ou un bélier, à gauche un coq. Le coq, symbole de la vigilance et du courage, est l'attribut de Mercure, de même que d'Athéna et d'Arès. [1]

COLLECTION DE M. ZBINDEN.

Les deux objets reproduits Pl. VIII A-IX ont été trouvés ensemble aux environs de 1890 dans une vigne à quelque distance du cimetière du Landeron (Canton de Neuchâtel) par un vigneron du nom de Bloch. Des tuiles, des restes de mur, qui n'ont malheureusement pas été relevés, démontrent qu'une villa devait s'élever à cet endroit. La trouvaille du Landeron est donc tout à fait parallèle à celle du Jupiter d'Auvernier, qui se trouve maintenant au Musée de Saint-Germain. [2] En même temps que ces objets, on a découvert un *cochleare* brisé ainsi qu'une clochette. Le tout est maintenant en la possession de M. Zbinden, propriétaire de la tuilerie de Cerlier (Erlach), dont le goût pour tout ce qui touche à l'antiquité est bien connu.

Hercule combattant.

La statuette que nous reproduisons Pl. VIII A et qui mesure 85 mm., appartient à un des types les plus connus de la religion de l'époque gallo-romaine. Mercure, le dieu du commerce, Hercule combattant sont les deux divinités que l'on a découvert le plus fréquemment. [3] D'où vient cette préférence accordée au fils de Zeus et d'Alcmène, un demi-dieu, après tout, sur Mars ou Minerve ? Nous croyons que c'est le caractère nettement apotropaïque de ce dieu qui lui valut cette faveur. Aucun mal ne pouvait arriver à une demeure protégée par l'homme-dieu (ἀνὴρ θεός). Cette idée est bien antérieure à l'époque gallo-romaine ; l'Athénien déjà

[1] V. Pauly-Wissowa R. E. s. v. *Huhn*, col. 2532.
[2] Voir à ce sujet : *Musée Neuchâtelois* (1926), p. 40.
[3] Une statuette du même genre a été découverte à Auvernier. (*Indicateur des antiquités suisses*, 1915, p. 204), mais elle a émigré à Genève, de même que l'admirable tête de lion (*Ibid*, p. 301), découverte à Thielle et publiée par A. Bachelin, *Musée Neuchâtelois*, 1884, p. 185.

écrivait sur le seuil de sa demeure : « Le fils de Zeus, Héraklès victorieux, habite ici. Qu'aucun mal n'entre. » [1]

La statuette du Landeron présente une particularité qui l'apparente à un certain nombre de pièces, nous voulons parler de la protubérance qui domine le crâne. Malgré l'inexpérience évidente de l'artiste, on ne saurait mettre sur le compte de son inhabileté un élément aussi marquant, cela d'autant plus qu'un certain nombre d'autres œuvres présentent une protubérance semblable. Nous reproduisons Pl. VIII B une statuette du Musée de Saint-Germain dont la parenté avec celle que nous étudions est des plus frappante. On pourrait signaler aussi un bronze de la Bibliothèque Nationale, [2] un autre de Vienne, [3] un bronze de la collection Courtot, [4] et un autre de Chalon-sur-Saône. Faut-il admettre que nous avons affaire à la plume, d'autres disent la feuille de lotus, qui orne la tête de certaines statues d'Hermès ? L'hypothèse serait séduisante, mais, malgré la parenté des deux divinités, on n'arrive guère à s'expliquer comment cet attribut aurait passé de l'un à l'autre ; la plume est l'attribut très naturel, pour l'Égypte, d'Hermès assimilé à Thoth, on le comprend moins sur la tête d'Héraklès.

La question mériterait d'être reprise dans son ensemble, d'autant plus qu'Hermès et Héraklès ne sont pas les seuls dieux à posséder cet attribut. Sans parler des divinités du panthéon égyptien, signalons la représentation du dieu Totoès [5] ou celle du dieu Men. [6] On peut se demander enfin si le *shakra* ou roue qui orne la tête du Bouddha ne remonte pas à une conception analogue.

Quoiqu'il en soit, la forme de cette protubérance sur une statuette de la collection Courtot, [7] de même que l'origine égyptienne de la statue du British Museum qui reproduit peut-être les traits de Ptolémée Philadelphe,[8] militerait en faveur d'une identification de l'attribut d'Hermès et d'Héraklès et de son origine égyptienne.

[1] Voir Gruppe, *Griechische Mythologie*, p. 453, qui montre que le caractère protecteur chez Héraklès est le plus ancien. Cf. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, s. v. *Hercules*, p. 111, et Wilamowitz, *Herakles*, p. 284.

[2] Reinach, *Répertoire de la statuaire*. II, p. 204, nº 2.

[3] *Ibid.*, II, p. 205, nº 7.

[4] *Ibid.*, IV, p. 121, nºs 1 et 3.

[5] *Bulletin de correspondance hellénique*, 1898, p. 350.

[6] *Indicateur des antiquités suisses*, 1915, p. 215.

[7] Reinach, *Répertoire de la statuaire*, IV, p. 121 nº 1, cf. nº 3.

[8] *Ibid.*, IV, p. 132, nº 7.

Pour le reste, la statue du Landeron n'offre qu'un intérêt médiocre : le dieu, coiffé du *strophion*, est représenté dans l'attitude habituelle, brandissant la massue de la main droite et tenant l'arc de la main gauche et la peau de lion sur l'avant-bras. La massue elle-même manque, de même que la partie supérieure de l'arc, le pied gauche a été brisé. L'attitude même de l'attaque — pour le bras droit — et de la défense — pour le bras gauche — est celle même que l'on retrouve dans le groupe des tyrannoctones de Naples. L'artiste a su rendre, d'une manière assez heureuse, le double mouvement d'avance de la partie inférieure du corps et de recul de la partie supérieure, recul causé par le poids de la massue que brandit le dieu. La valeur artistique de l'œuvre, si l'on excepte cette intention, est pour ainsi dire nulle.

Vase à double figure humaine.

Beaucoup plus intéressant est le petit vase que nous reproduisons Pl. IX et qui mesure 83 mm. de haut et 78 mm. de large. D'une belle patine verte, il est orné d'un côté d'une tête de nymphe, de l'autre d'une tête de satyre. L'artiste a su rendre avec beaucoup de bonheur l'expression bestiale de la tête masculine. Le travail est d'une grande netteté et, sans pouvoir rivaliser avec la tête de Dionysos ou le Mercure assis découverts récemment à Augst, [1] le petit vase du Landeron peut prendre place à côté des meilleurs morceaux découverts en Suisse.

Le type même de l'amphore à double visage est sans doute fort commun au Vme siècle, [2] mais il est beaucoup plus rare à l'époque gallo-romaine et nous ne connaissons pas d'autre pièce qui puisse être rapprochée de celle du Landeron.

Pour terminer, formulons le vœu que ces objets, découverts sur terre neuchâteloise, viennent un jour enrichir les collections du Musée de Neuchâtel.

[1] V. Stähelin, *Die Schweiz in römischer Zeit* (1927), p. 386 et 387.
[2] V. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, I (1923), p. 408, § 436.

TABLE DES MATIÈRES

Préface 5

Chapitre premier : Les bas-reliefs «pittoresques» et l'art alexandrin 7

Chapitre second : Le drame satyrique 29

Chapitre troisième : Les bronzes gréco-égyptiens du Musée d'ethnographie 43

Chapitre quatrième : Les collections gallo-romaines du Dr Beau et de M. Zbinden 51



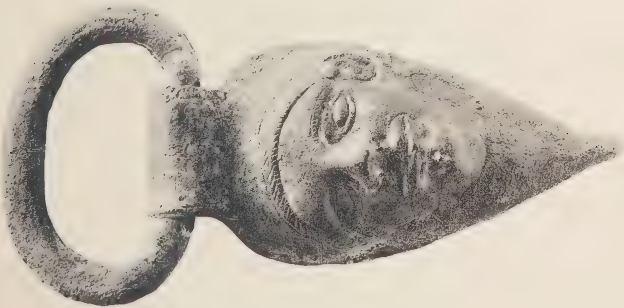
A



B



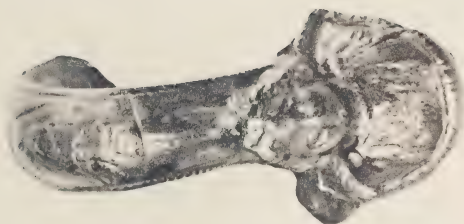
A



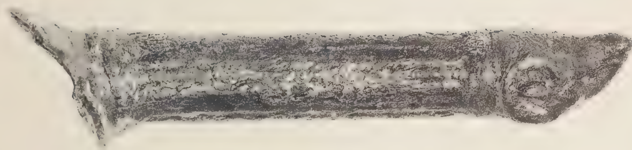
B



PLANCHE IV



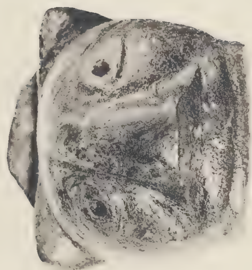
A



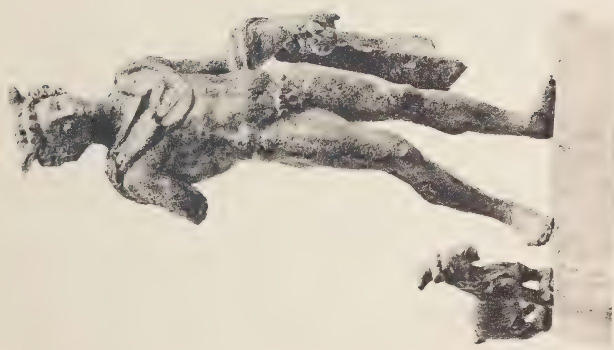
B



PLANCHE VI



A



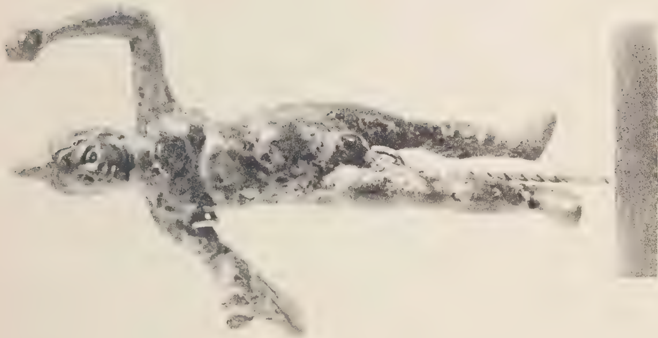
B



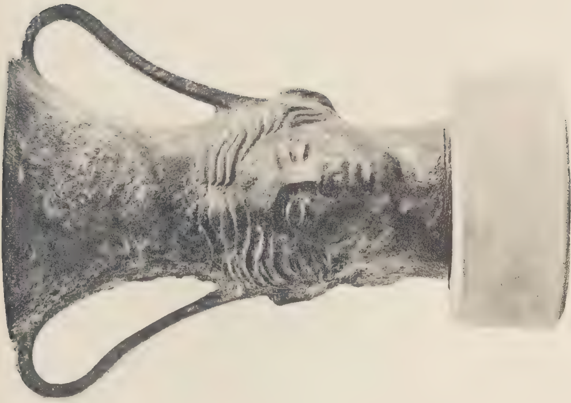
PLANCHE VIII



A



B



A



B

Mémoires de l'Université

I. Georges Sauser-Hall, docteur en droit. *La nationalisation des étrangers en Suisse*, 1914 . . . . Fr. 10.—
II. Henri Spinner, docteur ès sciences. *La distribution verticale et horizontale des végétaux vasculaires dans le Jura neuchâtelois*, 1918. Fr. 12.—
III. Louis-Gustave Du Pasquier, docteur ès sciences. *Le développement de la notion de nombre*, 1921 . . . . Fr. 15.—
IV. H. DuBois, docteur en théologie. *De Kant à Ritschl, un siècle d'histoire de la pensée chrétienne*, 1925 . . . . Fr. 6.—
V. Jules LeCoultre, docteur en philosophie. *Maturin Cordier et les origines de la pédagogie protestante dans les pays de langue française*, 1926 . . . . Fr. 20.—
VI. Arthur Piaget, professeur à l'Université. *Les Actes de la Dispute de Lausanne*, M D XXXVI, publiés intégralement d'après le manuscrit de Berne, 1928 . . . . Fr. 20.—

Recueil de la Faculté des Lettres

I. Max Niedermann, professeur à l'Université. *Contribution à la critique et à l'explication des gloses latines*, 1905 . . . . . Fr. 5.—
II. Arthur Piaget, professeur à l'Université. *Le Miroir aux Dames*, poème inédit du XVe siècle, 1908 . . . . Fr. 7.—
III. Paul Vouga, professeur à l'Université. *Essai sur l'origine des habitants du Val-de-Travers*, 1907 . . . . Fr. 5.—
IV. A. Lombard, professeur à l'Université. *La querelle des Anciens et des Modernes; l'abbé Du Bos*. Etude suivie d'une notice bibliographique, 1908 . . . . Fr. 5.—
V. Jean Hurny, docteur en philosophie. *Le procès de 1618. Différend entre le Prince Henri II d'Orléans-Longueville, les Bourgeois de Neuchâtel et les Bernois*, 1910 . . . . Fr. 6.—
VI. Arthur Piaget, professeur à l'Université. *Le Congié pris du siècle séculier*, de Jacques de Bugnin, poème du XVe siècle, publié avec une introduction, 1916 . . . . Fr. 5.—
VII. Max Niedermann, professeur à l'Université. *Essais d'étymologie et de critique verbale latines*, 1918 . . . . Fr. 8.—
VIII. F.-Ed. Schnéegans, professeur au Gymnase cantonal. *Epîtres en vers de Jehan Picart, seigneur d'Estellan, et de ses amis*, publiées avec une introduction, 1921 . . . . Fr. 8.—
IX. Georges Méautis, professeur à l'Université. *Recherches sur le Pythagorisme*, 1922 . . . . Fr. 6.—
X. Albert Delachaux, professeur au Gymnase cantonal. *Notes critiques sur Thucydide* (Livre I), 1925 . . . . Fr. 5.—
XI. Ed. Bauer, archiviste-paléographe. *Négociations et campagnes de Rodolphe de Hochberg, comte de Neuchâtel et marquis de Rothelin, gouverneur de Luxembourg, 1427-1487*, 1928. . . Fr. 6.—
XII. Georges Méautis, professeur à l'Université, *Bronzes antiques du canton de Neuchâtel*, 1928 . . . . Fr. 5.—
XIII. André Burger, privat-docent à la Faculté des lettres, *Études de phonétique et morphologie latines*, 1928 . . . . Fr. 6.—

Ces volumes sont en vente au Secrétariat de l'Université.

Imp. Paul Attinger S.A., Neuchâtel

